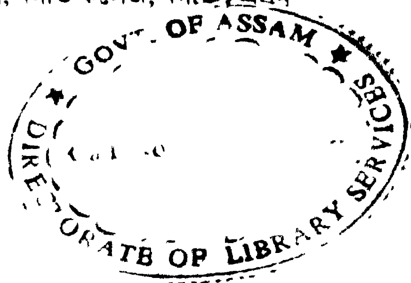
চিন্তা-বিচিত্ৰা

সাহিত্য সম্পৰ্কীয় বিভিন্ন প্ৰবন্ধৰ সংকলন

মহিম বৰা

প্ৰাক্তন অধ্যাপক, অসমীয়া বিভাগ, নগাওঁ কলেজ, নগাওঁ, অসম





কিৰণ প্ৰকাশন

ধেমাজি

CHINTA-BICHITRA : A collection of thirteen essays on literature, written by Mahim Bora, Head of the Department of Assamese, Nowgong College, Nowgong, Assam, and Published by Sri Naba Kalita on behalf of Kiran Prakashan, D.K.Market Complex, Dhemaji Chariali, Dhemaji-787057.

Price Rs. 90.00 only

দ্বিতীয় প্ৰকাশ : ১৯৮৯ চন
তৃতীয় প্ৰকাশ : ২০০৭ চন

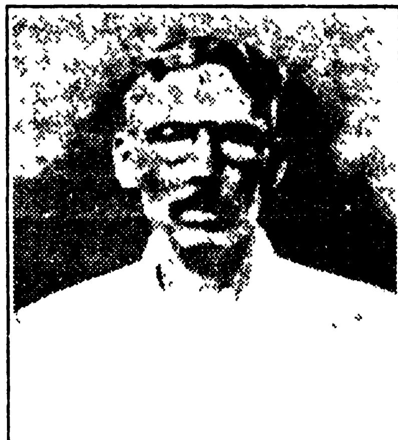
প্ৰকাশক : নৱ কলিতা
কিৰণ প্ৰকাশন
ডি.কে. মাৰ্কেট, ধেমাজি চাৰিআলি, ধেমাজি-৭৮৭০৫
ফোন -০৩৭৫৩- ২২৫৮০৩

বেটুপাত : অৰুণ নাথ, গুৱাহাটী

মূল্য : ৯০.০০ টকা

মুদ্ৰক : ধেমাজি অফচেট্ প্ৰিন্টাৰ্চ
ৰতনপুৰ, ধেমাজি-৭৮৭০৫৭
ফোন : ৯৪৩৫০৮৮৬০৪

উৎসৰ্গা



স্বৰ্গীয় গজেন্দ্ৰনাথ বৰা
(মৃত্যু ২৬ মে', ১৯৫৮)

স্বৰ্গগত পিতৃদেৱ গজেন্দ্ৰনাথ বৰা
আৰু
স্বৰ্গগতা মাতৃদেৱী চন্দ্ৰকান্তি বৰাৰ
চৰণ কমলত

'যিটো পিতৃ-মাতৃ জনিলেক দেহ
পুষিলেক অনুদিন,
শতেক বৎসৰে সিটো পুত্ৰে তাৰ
সুজিবে নপাৰে ঋণ ।'
— দশম

মহিম

তৃতীয় মুদ্ৰণ

কিতাপখনৰ তৃতীয় মুদ্ৰণৰ দায়িত্ব লোৱা বাবে অসমৰ আগশাৰীৰ ধেমাজিৰ কিৰণ প্ৰকাশনৰ প্ৰকাশক শ্ৰীনৱ কলিতাক অশেষ ধন্যবাদ জ্ঞাপন কৰিলো। লগতে একো হাত নুফুৰুৱাকৈয়ে তেখেতক তৃতীয় মুদ্ৰণৰ কাৰণে অনুমতি দিলো।

পাঠক-পাঠিকা সকলৰ আদৰ পাব বুলিয়ে আশা কৰিলোঁ।

ইতি
বিনীত
শ্ৰীমহিম বৰা

প্ৰতাপ শৰ্মা পথ
আমোলাপট্টি
নগাওঁ ঃ অসম

65 North Avenue
New Delhi
15. 4. 76

প্রিয় [illegible],

[illegible] 'চিত্র-বিচিত্রা'র [illegible] [illegible] [illegible] পেলাম। [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]।

[illegible] সাহিত্য-বিষয়ক প্রবন্ধ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] হয়েছে। [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] হয়েছে। [illegible] '[illegible]-সাহিত্যের [illegible]', '[illegible]' [illegible] [illegible] হয়েছে। [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] হয়েছে।

(প্রাসঙ্গিক টীকা: [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible])

[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]। আন্তরিক প্রীতিসহ। ইতি

স্নেহাধীন
[illegible]

বাট-চ'ৰা....

'চিন্তা-বিচিত্রা' তেৰটা সাহিত্য-সংস্কৃতি বিষয়ক প্রবন্ধৰ সংকলন। অসম প্রকাশন পৰিষদৰ জাননী অনুসৰি সাহায্য বিচাৰি ১৯৭৩ চনৰ জুলাই মাহত, পৰিষদৰ ওচৰত সংকলনটো আগবঢ়াওঁ। ১৯৭৪ চনৰ এপ্রিল মাহত কিতাপখনে অর্থসাহায্যৰ বাবে পৰিষদৰ অনুমোদন লাভ কৰাৰ কথা সচিব মহোদয়ে জনোৱাত, আৱশ্যকীয় বিধি পালন কৰি প্রকাশন পৰিষদৰ লগত ২৪।৮।৭৪ তাৰিখে চুক্তিপত্রত চহী কৰি কিতাপৰ এটা পাণ্ডুলিপি প্রেছলৈ পঠাওঁ।

লগে লগেই কেবাটাও দুর্যোগে জুমুৰি দি ধৰে। সেই সময়তে ৰেল-ধর্মঘট, ছপাৰ নিৰিখ বৃদ্ধি, কাগজৰ দুষ্প্রাপ্যতা, বিদ্যুৎ-সংকট, আৰু প্রেছৰ কর্মীসকলৰ ধর্মঘট আদি মিলি কিতাপখন যথা সময়ত প্রকাশ হোৱাত পলম কৰাৰ উপৰিও খৰচো অসম্ভৱ ৰূপে বাঢ়ি গ'ল। এই ব্যৱসায়িক কথাখিনি সকলোৱে জনাৰ প্রয়োজন আছে বুলিয়ে জনাই থলো।

সন্নিৱিষ্ট দুই এটা আলোচনা অনাতাঁৰ কেন্দ্রৰ প্রয়োজনত লিখা। দুটামান প্রবন্ধ অসমীয়া বিভাগৰ সন্মানৰ ছাত্র-ছাত্রীৰ কাৰণে বিভিন্ন গ্রন্থৰ সহায়ত যুগুত কৰা পাঠ্য-টোকাৰ পিছত কলেজ আলোচনীত প্রকাশৰ কাৰণে দিয়া বর্তমানৰ ৰূপ।

আন দুটামান আলোচনা সম্পর্কে কেইটামান জনাবলগীয়া কথা থাকিল। 'শেৱালি'ৰ ওপৰত লিখা আলোচনাটো সেই সময়ৰ 'ৰামধেনু'ৰ সম্পাদক শ্রীযুত বীৰেন্দ্রকুমাৰ ভট্টাচার্য আৰু লগতে সহ-সম্পাদক শ্রীৰাধিকামোহন ভাগৱতীৰ 'টেলিগ্রাফিক' চিঠিৰ তাগিদাত পৰি অতি কম সময়ৰ ভিতৰতে (ওঠৰ দিন) সম্পূর্ণ কৰি দিব লগা হৈছিল। কবিৰ ব্যক্তিগত সান্নিধ্যলৈ অহাৰ সময়ত তেখেতৰ কবিতা বেয়া পাওঁ বুলি সদায়ে তেখেতৰ মুখৰ আগত মন্তব্য দি আহিছিলো। উত্তৰত কবিৰ মুখমণ্ডলত শিশুৰ দৰে সৰল মিচিকি হাঁহি এটা শেৱালি এপাহ ফুলাৰ দৰেই বিকশি উঠিছিল আৰু লগে লগে তৰুণ কবিসকলৰ নতুন কবিতাক দকচি সমালোচনা কৰিছিল। তেখেতৰ আকস্মিক বিয়োগত নগাওঁ চহৰত যি অভূতপূর্ব শোক-যাত্রা আৰম্ভ হ'ল তাত আমি কেবাজনেও সমদলৰ আগত থাকি 'শেৱালি' আৰু মাত্র তিনিদিনৰ আগত প্রকাশিত 'চন্দ্রহাৰ'ৰ পৰা কবিতা আবৃত্তি কৰি গৈছিলো। [মনত পৰাসকল হ'ল, শ্রীযুত সুৰেন্দ্রনাথ শর্মা (তেতিয়াৰ ডি ডি এচ), অধ্যাপক শ্রীযুত সর্বেশ্বৰ ৰাজগুৰু, অধ্যাপক শ্রীযুত জগৎচন্দ্র শর্মা, অধ্যাপক শৰৎমাধৱ কুশ্রে, শ্রীমান খগেন মহন্ত।] প্রকৃততে সেইদিনাই তেখেতৰ কবিতাৰ প্রতি মোৰ দৃষ্টিভঙ্গীৰ সলনি হ'ল, আৰু সাদিনৰ পিছত সম্পাদকৰ চিঠি পাই আলোচনাটো লিখিবলৈ আৰম্ভ কৰো। কলেজৰ পৰীক্ষাৰ কর্তব্যৰ মাজতো যাতে প্রবন্ধটোৰ কাম অব্যাহত থাকে তাৰ বাবে তেতিয়াৰ নগাওঁ কলেজৰ অধ্যক্ষ শ্রদ্ধেয় শিক্ষাগুৰু শ্রীযুত যজ্ঞেশ্বৰ শর্মাদেৱে তেখেতৰ ক্ষমতাৰ ভিতৰত সম্ভৱপৰ সা-সুবিধাখিনি কৰি দিছিল, এই কথা কৃতজ্ঞতাৰে সোঁৱৰণ কৰিলো। মোৰ সীমিত জ্ঞান আৰু উপলব্ধিৰে লিখা এই আলোচনাটো কবিয়ে জীৱিত অৱস্থাত পঢ়িবলৈ পোৱা হ'লে কি এক পবিত্র আনন্দৰ জেউতিৰে তেখেতৰ মুখমণ্ডল উদ্ভাসিত হৈ পৰিলহেঁতেন, সেই দৃশ্য কল্পনালৈ আনিলে আজিও অন্তৰ কাতৰ হৈ পৰে।

'গাওঁবুঢ়া'ৰ ওপৰত লিখা প্রবন্ধটো প্রকাশন পৰিষদৰ গোহাঞিবৰুৱা শত-বার্ষিকী উপলক্ষে প্রকাশিত সমালোচনা গ্রন্থ, 'পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা'ত সন্নিবিষ্ট হৈছিল।(১৯৭১

চন)। এইখিনিতে পৰিষদলৈ আৰু গ্ৰন্থৰ সম্পাদক শ্ৰীযুত চন্দ্ৰপ্ৰসাদ শইকীয়াদেৱলৈ ধন্যবাদ জনাই থলো।

'পত্নীপ্ৰসাদ' এই কিতাপৰ সম্পূৰ্ণ নতুন প্ৰবন্ধ আৰু ৰচনা কাল ১৯৯৩।

'অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰ' আৰু বিশেষকৈ 'চিহ্নযাত্ৰা' সম্পৰ্কীয় আলোচনাত শিক্ষাগুৰু ড° মহেশ্বৰ নেওগদেৱৰ 'শ্ৰীশ্ৰীশঙ্কৰদেৱ' গ্ৰন্থৰপৰা প্ৰয়োজন বিশেষে উদ্ধৃতি দিছো। প্ৰবন্ধটো ছপা হোৱাৰ পিছত এদিন হঠাৎ লগ পোৱাত প্ৰসঙ্গক্ৰমে তেখেতে 'চিহ্নযাত্ৰা' নামৰ নাট এখনৰ অস্তিত্ব সম্পৰ্কে তেখেতৰ ইংৰাজী গ্ৰন্থ 'শঙ্কৰদেৱ এণ্ড হিজ টাইমচ্' গ্ৰন্থত সন্দেহ প্ৰকাশ কৰিছে বুলি মোক জনায়। গ্ৰন্থখন বহুতদিনৰ পিছ ততহে পঢ়াৰ সুযোগ পোৱাত তেখেতৰ এই সন্দেহৰ কথা আলোচনাৰ যথাস্থানত উল্লেখ কৰিব নোৱাৰি দুঃখিত।

এই নাটৰ অস্তিত্ব বা নাটৰ ভাওনা সম্পৰ্কে চৰিত পুথিত দিয়া বিৱৰণৰ মৌলিক সত্যতাত মই বিশ্বাসী। সেই বিৱৰণৰ ভেটীত অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰৰ ক্ৰমবিকাশ বা অঙ্কীয়া নাটৰ সৃষ্টিত নাট্যকাৰৰ মৌলিকতা সম্পৰ্কে, অৰ্থাৎ অঙ্কীয়া নাট যে জাতীয় সৃষ্টি স্বৰ্গীয় কালিৰাম মেধিদেৱৰ এই মন্তব্যৰ সমৰ্থনত যুক্তি দাঙি ধৰিবলৈ মই প্ৰয়াস কৰিছো।

এই সংকলনটো প্ৰকাশ কৰি উলিওৱাত নানাজনৰপৰা নানাভাৱে সহায় পাইছো। সকলোৰে নাম উল্লেখ কৰা সম্ভৱ নহয় যদিও প্ৰধানকৈ এই সকলৰ নাম লবই লাগিবঃ অধ্যাপক শ্ৰীযুত তিলকচন্দ্ৰ মজুমদাৰ, অধ্যাপক শ্ৰীমান যোগেন্দ্ৰনাৰায়ণ ভূঞা [দুয়োজন নগাওঁ ছোৱালী কলেজৰ], অধ্যাপক শ্ৰীযুত থানেশ্বৰ শৰ্মা (এ, ডি, পি, কলেজ, সংস্কৃত বিভাগ) শ্ৰীমান নন্দ শইকীয়া, ছাত্ৰ শ্ৰীমান কেশৱচন্দ্ৰ শৰ্মা বৰুৱা, বৰ্তমান নগাওঁ কলেজৰ অধ্যক্ষ শ্ৰীযুত মুহিৰাম শইকীয়াদেৱ আৰু সংস্কৃত বিভাগৰ অধ্যাপক শ্ৰীযুত দীনেশচন্দ্ৰ দত্তদেৱ। [মোৰ দোষ-ত্ৰুটিৰ লগত এইসকলৰ নাম জড়িত নহয়।]

আমাৰ নিম্ন-মধ্যবিত্ত পৰিয়ালৰ এশ-এটা জুমুৰিৰ মাজত সাহিত্য-চিত্ৰচৰ্চা এক মহা বিড়ম্বনা। বিশেষকৈ শিক্ষক-লিখকৰ ক্ষেত্ৰত ইয়ো এক বিলাসিতাই। ইয়াৰ বাবে পৰিয়ালৰ প্ৰত্যেকেই নানাধৰণে ত্যাগ স্বীকাৰ কৰিবলগা হয়। এনে ত্যাগ কষ্টৰ এটা সামাজিক স্বীকৃতি থকা উচিত বুলি ভাবিয়ে পৰিয়ালৰ সকলোৰে, বিশেষকৈ শ্ৰীমতী দীপ্তিৰ এইখিনিতে শলাগ ললো।

প্ৰেছৰ কৰ্মী আৰু স্বত্বাধিকাৰী শ্ৰীযুত কালীচৰণ শাল ডাঙৰীয়া নানা ফালৰপৰা ধন্যবাদাৰ্হ। এই প্ৰেছৰ সম্পৰ্কলৈ অহাসকলে জানে যে এই সম্পৰ্ক অকল ব্যৱসায়িক লেন-দেনৰেই নহয়।

অনিচ্ছাকৃত ভুলৰ বাবে সদাশয় পাঠক-পাঠিকাৰ ওচৰত ক্ষমা বিচাৰিছো। ইতি

বিনীত

মহিম বৰা

'তেজীমলা'

৫২৬ শঙ্কৰাব্দ ঃ ভাদ

১৯৭৫ চন ঃ চেপ্তেম্বৰ

নগাওঁ ঃ অসম

সূচীপত্ৰ

।। অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰজন ।।

অঙ্কীয়া নাটত * সূত্ৰধাৰজনৰ স্থান আৰু তেওঁৰ কাৰ্যাৱলীৰ বিষয়ে নিচেই কম আলোচনা হোৱা নাই। আলোচনাৰ প্ৰয়োজনীয়তা ভৱিষ্যতলৈও আছে।

'সূত্ৰধাৰ' শব্দটো পোনে পোনে সংস্কৃত নাট্য-সাহিত্যৰপৰাই অনা। অসমীয়াত একে অৰ্থত 'সূত্ৰধাৰী' শব্দটোও ব্যৱহৃত হয়। অৱশ্যে সংস্কৃত নাট্য-সাহিত্যলৈও 'সূত্ৰধাৰ' শব্দটো ভাৰতত অতি প্ৰাচীন কালৰপৰা চলি অহা 'পুতলা-নাচ'ৰপৰাই অনা হৈছে। সূতাৰ সহায়ত যিজনে পুতলাবিলাক নচুৱাই তেৱেঁই সূত্ৰধাৰ। কিন্তু অঙ্কীয়া নাটত সূত্ৰধাৰে যি ৰূপ গ্ৰহণ কৰিছে তালৈ লক্ষ্য কৰিলে এই কথাই প্ৰতীয়মান হয় যে শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱে অঙ্কীয়া নাটৰ উদ্দেশ্যৰ লগত খাপ খোৱাকৈ এই সূত্ৰধাৰজনক সম্পূৰ্ণ নতুন ৰূপত গঢ় দি লৈছে। এইদৰে গঢ় দি লওঁতে সূত্ৰধাৰজনে বিভিন্ন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ স্তৰো যে উত্তীৰ্ণ হৈ আহিব লগা হৈছে অঙ্কীয়া নাটৰ আলোচনাৰপৰাই সেই কথা প্ৰমাণিত হয়।

সংস্কৃত নাট্য-শাস্ত্ৰমতে সূত্ৰধাৰজন নানান গুণৰ অধিকাৰী পুৰুষ হ'ব লাগিব। তেওঁ হ'ব লাগিব চাৰিপ্ৰকাৰ বাদ্যত নিপুণ, নীতি-শাস্ত্ৰ আৰু কাম-শাস্ত্ৰ জ্ঞানৰ অধিকাৰী, মানৱ-চৰিত্ৰ, শৰীৰ-তত্ত্ব আৰু জ্যোতিৰ্বিদ্যাত ব্যুৎপত্তিযুক্ত, বেশ-বিন্যাসত সুৰুচিসম্পন্ন, পদ আৰু ছন্দৰ বিধানত জ্ঞানী। এনে সৰ্বগুণাকৰ পুৰুষ হৈও সংস্কৃত ৰূপকৰ সূত্ৰধাৰজন অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰৰ দৰে নাটৰ অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ হৈ পৰা নাই। পূৰ্বৰঙ্গৰ পিছত অভিনয় আৰম্ভ কৰি দি সূত্ৰধাৰ মঞ্চৰপৰা প্ৰস্থান কৰে আৰু অভিনয়ৰ কাম স্বাধীনভাৱে আগবাঢ়ে।

* 'অঙ্ক', 'অঙ্কীয়া নাট' সম্পৰ্কীয় আলোচনা প্ৰসঙ্গীয়া টোকাত (ক) দিয়া হৈছে।

আনহাতে অঙ্কীয়া নাটৰ লগত সূত্ৰধাৰৰ সম্পৰ্ক অঙ্গাঙ্গী। সূত্ৰধাৰৰ জন্ম-পত্ৰিকাখন ৰচনা কৰিবলৈ হ'লে অঙ্কীয়া নাটৰ জন্ম পত্ৰিকাখনো লগে লগে ৰচনা কৰিব লাগিব। অঙ্কীয়' নাটৰ সূত্ৰধাৰজন নাটখনৰে কেন্দ্ৰস্থ শক্তি বা ঘাই খুটা। 'নাট মেলা'ৰ দিনৰপৰা 'নাট-সামৰণি'ৰ দিনলৈকে' সূত্ৰধাৰীক কেন্দ্ৰ কৰিয়ে ভাওনাৰ যাৱতীয় কাম চলি থাকে। এই সূত্ৰধাৰীজনো সমাজৰ জ্ঞানী-মানী বহু গুণসম্পন্ন লোক। পাৰদৰ্শী সূত্ৰধাৰীৰ ওচৰত ভালেদিন খোল-তাল-নৃত্য-মুদ্ৰাদিৰ শিক্ষা লোৱাৰ পিছত ৰাইজে তেওঁৰ যোগ্যতাৰ প্ৰমাণ লৈহে তেওঁক সূত্ৰধাৰী পাতে আৰু সত্ৰাধিকাৰ গুৰুৱে ৰাইজৰ নিৰ্বাচনত সম্মতি দি মালা-নিৰ্মালি আদি দি পঠায়। তাৰ পিছতহে তেওঁ সূত্ৰধাৰী বাব

পায় আৰু খেলৰ আন মানী বিষয়ববীয়াৰ [সাতোলা,মেধি, মুক্তিয়াৰ, গায়ন, বায়ন, আদি বাব] লগতে সন্মানৰ আসন লাভ কৰে। তেওঁ নৃত্য-পটু, সঙ্গীতৰ ৰাগ-তাল-মানৰ জ্ঞানযুক্ত, বিভিন্ন বাদ্যত পাৰদৰ্শী [ভাওনাত ব্যৱহৃত বাদ্যত], সুগায়ক, শাস্ত্ৰ-জ্ঞানী [শ্ৰীশঙ্কৰ-মাধৱ আদি মহাপুৰুষসকলৰ দ্বাৰা ৰচিত শাস্ত্ৰ] আৰু অটুট স্বাস্থ্যৰ অধিকাৰী। ধেমালিৰ অংশত [পূৰ্বৰঙ্গ] সূত্ৰধাৰ উপস্থিত নাথাকে, কিন্তু ধেমালি অনুষ্ঠানৰ পিছত সূত্ৰধাৰ ভাওনা-ঘৰত প্ৰৱেশ কৰিয়ে বহুসময় ধৰি বিশেষ ধৰণৰ নৃত্য কৰিব লাগে। গায়ন-বায়নেই নচুৱায় যদিও নৃত্যৰ সমাপ্তিৰ পিছত গায়ন-বায়নৰ নেতৃত্বও সূত্ৰধাৰৰ হাতলৈ আহে।[২]

অঙ্কীয়া নাটৰ নান্দীশ্লোকো সূত্ৰধাৰেই পাঠ কৰিব লাগে-যদিও

১ 'নাট-মেলা' সম্পৰ্কে প্ৰসঙ্গীয়া টোকা [খ] চাওক।

নাট-সামৰণি ঃ- ভাওনাৰ পিচদিনা সন্ধিয়া নামঘৰত ভাৱৰীয়া, গায়ন-বায়ন, সূত্ৰধাৰী, সকলো গোট খাই মাহ-প্ৰসাদ নৈবেদ্য আদি আগবঢ়ায়। সূত্ৰধাৰীয়ে সম্পূৰ্ণ নাটখন এবাৰ পঢ়ি যায়। সমূহীয়া প্ৰাৰ্থনা আৰু আশীৰ্বাদৰ পিছত অনুষ্ঠান শেষ হয়। এয়ে নাট-সামৰণি। নাট-সামৰণি নকৰাটো অপৰাধ।

২ 'গায়ন-বায়নৰ জোৰাৰ' ভাওনাঘৰত কৰিব লগা অনুষ্ঠানৰ বৰ্ণনা, আৰু সেই কাৰ্যৰ আধ্যাত্মিক তাৎপৰ্য সম্পৰ্কে প্ৰসঙ্গীয়া টোকা (খ) দ্ৰষ্টব্য। সংস্কৃত ৰূপকৰ অনুকৰণত 'নান্দ্যন্তে সূত্ৰধাৰঃ' বুলি অঙ্কীয়া নাটতো লিখা থাকে।

সংস্কৃত ৰূপকত 'প্ৰস্তাৱনা'ৰ পিছত 'ত্ৰিগত'[৩] অংশৰ যোগেদি [নটীৰ লগত সূত্ৰধাৰে কথা-বতৰা পতা অংশক ত্ৰিগত কয়।] অভিনয়ৰ সূচনা কৰি সূত্ৰধাৰে মঞ্চৰপৰা বিদায় লয়। সংস্কৃত ৰূপকত এইখিনিতে, 'ইতি সূত্ৰ নিষ্ক্ৰান্ত' বুলি লিখা থাকে। অঙ্কীয়া নাটৰ ত্ৰিগত অংশত সূত্ৰধাৰে 'সঙ্গী'ৰ লগতহে কথা-বতৰা পাতে আৰু নাটৰ সেইখিনিতে সংস্কৃতৰ দৰেই 'ইতি সূত্ৰ নিষ্ক্ৰান্ত' বুলি লিখা থাকিলেও তেওঁ ভাওনাৰ কেন্দ্ৰস্থ শক্তিস্বৰূপে সৰ্বময় কৰ্তৃত্ব গ্ৰহণ কৰে। তেতিয়াৰপৰা গায়ন-বায়নৰ কৰ্তৃত্বও তেওঁৰ ওপৰত ন্যস্ত। তেওঁ ভাৱৰীয়াক প্ৰৱেশ কৰাব, [স্বয়ং শ্ৰীকৃষ্ণ বা ৰামচন্দ্ৰকো তেওঁহে প্ৰৱেশ কৰাব], গায়ন -বায়নক বিভিন্ন ৰাগ-তালত গীত-বাদ্য গাব-বাবলৈ নিৰ্দেশ দিব; তেওঁৰ নিৰ্দেশত ভাৱৰীয়াই বচন মাতিব, শৰ প্ৰহাৰ কৰিব, গোপীয়ে ৰাউচি জুৰি বিলাপ কৰিব, নাগপত্নীসকলৰ 'নয়নক নীৰ' জৰিব, প্ৰতিপক্ষৰ অস্ত্ৰ-শস্ত্ৰৰ আঘাতত কোনোবা বীৰ মূৰ্চ্ছিত হৈ পৰি থাকিব, আকৌ তেওঁৰ নিৰ্দেশতে জ্ঞান পাই উঠি বহিব। মুঠতে তেজ-মঙহৰ এই জীৱন্ত চৰিত্ৰবিলাকে অকল দেহৰেই নহয়, মনৰ স্বাধীনতাখিনিও সূত্ৰধাৰৰ হাতত অম্লান বদনে সমৰ্পণ কৰি প্ৰত্যেকেই হৈ পৰে সূত্ৰধাৰৰ হাতৰ একো একোটা পুতলা!

সূত্ৰধাৰৰ এই সৰ্বগ্ৰাসী ক্ষমতা গায়ন-বায়ন বা ভাও-ভাৱৰীয়াৰ ওপৰতে সীমাবদ্ধ নাথাকে; ভাওনাৰ আনন্দ উপভোগ কৰিবলৈ অহা নিৰীহ দৰ্শকসকলৰো দেহ আৰু মন

নিয়ন্ত্ৰণৰ এনাজৰীডালো সূত্ৰধাৰৰ হাতৰ মুঠিত তেওঁলোকৰ অতৰ্কিতেই সোমাই পৰিব। এতিয়াৰপৰা তেওঁলোক আৰু স্বাধীন ব্যক্তি নহয়, তেওঁলোকে সাৱধানে ভাওনা চাব লাগিব, সাৱধানে চৰিত্ৰৰ আৰু সূত্ৰধাৰৰ বচন শুনিব

৩ 'ত্ৰিগত' অংশক 'আমুখ' বুলিও কোৱা হয়।

লাগিব, সেইবিলাকৰ তাৎপৰ্য সম্পৰ্কেও সূত্ৰধাৰে দিয়া ব্যাখ্যাহে গ্ৰহণ কৰিব লাগিব ; তাৰ উপৰি, আটাইতকৈ ডাঙৰ কথা হ'ল যে তেওঁৰ লগে লগে সকলোৱে হৰিৰ নাম উচ্চাৰণ কৰি যাব লাগিব।

সূত্ৰধাৰজনে কেনেকৈ অঙ্কীয়া নাটত এনে ডিক্টেটৰীয়েল ক্ষমতা লবলৈ পালে, তেওঁক এনেকৈ গঢ় দি লোৱাৰপৰা নাট্যকাৰৰ [শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱৰ] কি অন্তৰ্নিহিত উদ্দেশ্য সাধিত হৈছে, আৰু সূত্ৰধাৰৰ এই পৰিকল্পনাত অঙ্কীয়া নাট্য-পূৰ্ব স্থানীয় কোনো অনুষ্ঠানৰ প্ৰভাৱ আছেনে কি, বৰ্তমান প্ৰবন্ধত তাৰে যথাসম্ভৱ আলোচনা দাঙি ধৰাৰ চেষ্টা কৰিছো। সূত্ৰধাৰৰ লগতে প্ৰসঙ্গক্ৰমে অঙ্কীয়া নাটৰ ৰচনা-কৌশলৰ আলোচনাও আহি পৰিবলৈ বাধ্য, কাৰণ আগতেই কৈ অহা হৈছে যে সূত্ৰধাৰ অঙ্কীয়া নাটৰ অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ।

'পাৰিজাত হৰণ' নাটৰ অংশবিশেষৰ উদাহৰণেৰে অঙ্কীয়া নাটত সূত্ৰধাৰৰ কাৰ্য আৰু সেই কাৰ্যাৱলীৰ অন্তৰ্নিহিত উদেশ্যৰ বিষয়ে আলোচনা আৰম্ভ কৰিছোঁ।

জয়জয়তে এটা কথা মনত ৰাখিব লাগিব যে শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱৰ অঙ্কীয়া নাট ৰচনাৰ মূল উদ্দেশ্য সংস্কৃত ৰূপকৰ দৰে ৰস সৃষ্টি নহয়, ভক্তি-ধৰ্ম প্ৰচাৰহে ; তাতোকৈ, কৃষ্ণ-ভক্তি প্ৰচাৰহে- কৃষ্ণৰ চৰণত ভক্তসকলৰ যাতে ভক্তি দৃঢ় হয়, যাৰ ফলত সকলোৱে ভগৱানৰ কৰুণা লাভ কৰি মুক্তি পাব পাৰে। অৰ্থাৎ 'নাটকম্ মুক্তিসাধকম্'। একান্ত ভক্তসকলক ভগৱানে কেনেকৈ সততে ৰক্ষা কৰি ফুৰে, কেনেকৈ তেওঁলোকৰ শত্ৰুক ধ্বংস কৰে, কেনেকৈ তেওঁলোকৰ সামান্য মনোবাঞ্ছা পূৰণৰ কাৰণে বৃহৎ দায়িত্বৰ বোজা নিজে কান্ধত তুলি লয়,- কাহিনীৰ অভিনয়ৰ মাজেদি তাকে সভাসদৰ হৃদয়স্পৰ্শী কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে অঙ্কীয়া নাটৰ নাট্যকাৰে।

এই কাহিনীবিলাক পদ-পুথিত বহুতেই ইতিমধ্যে পঢ়িছে, পঢ়িব নোৱাৰাবিলাকে আনে পঢ়া শুনিছে আৰু ভগৱানৰ মহিমাত তেওঁলোকৰ অন্তৰ ইতিমধ্যে অভিভূত হৈ পৰিছে। সেইসকল পাঠক শ্ৰোতা, আৰু যিসকল পাঠক বা শ্ৰোতাৰ এটাও হ'ব পৰা নাই সেই সকলেও, এতিয়া সেই কাহিনীবিলাককে চকুৰ আগত সংঘটিত হোৱা দেখিবলৈ পাব। সেয়েহে অভিনয়ৰ আৰম্ভনিতে সূত্ৰধাৰে দৰ্শক ৰাইজক সাৱধানে একচিত্তে ভাওনা দেখিবলৈ আৰু ৰচনাদি শুনিবলৈ নিৰ্দেশ দি দৰ্শক-চিত্তক গ্ৰহণমুখী কৰি লয়।

'পাৰিজাত হৰণ'ৰ তলৰ উদ্ধৃত অংশ চাওক ঃ

....**সূত্ৰধাৰঃ** কথা ঃ কৃষ্ণক বাণ প্ৰহাৰে ঃ মূৰ্চ্ছিত হোই ঃ পুনঃ চেতন পাই ঃ

ইন্দ্ৰ বোল।।

"আৰে শ্ৰীকৃষ্ণ....................চোড়াঞ্‌।"

কৃষ্ণ বোল ঃ "অৰে দুষ্ট দেৱৰাজ ঃ প্ৰহাৰ দেখি।"

(সূত্ৰ) - শুনি ইন্দ্ৰ বজ্ৰ ধৰিয়ে ঃ পুনঃ স্বস্থ হয়া ঃ কৃষ্ণক হানল ঃ শ্ৰীকৃষ্ণ হাসি হাসি লুম্ফি ধৰল ঃ জৈছে তাহে দেখহ, শুনহ ঃ নিৰন্তৰে হৰি বোল।।........

প্ৰতিখন নাটতে এনে উদাহৰণ ভৰি আছে। উদ্ধৃত অংশত দেখিছো, কৃষ্ণৰ বাণৰ প্ৰহাৰ পাই ইন্দ্ৰ মূৰ্চ্ছিত হৈছে, আকৌ চেতন পাই কৃষ্ণক গৰ্জিছে। তাৰ পিছত কৃষ্ণৰ উক্তি শুনি 'স্বস্থ' হৈ বজ্ৰ ধৰি কৃষ্ণলৈ মাৰি পঠাইছে। কিন্তু শ্ৰীকৃষ্ণ যে স্বয়ং ভগবান! ইন্দ্ৰ য'ত বিপৰ্যস্ত, শ্ৰীকৃষ্ণৰ কাৰণে সেয়া ল'ৰাৰ ধেমালিহে; সেই ভয়ঙ্কৰ বজ্ৰও শ্ৰীকৃষ্ণই 'হাসি হাসি লুম্ফি ধৰল'- ল'ৰা-ছোৱালীয়ে ঢোপ খেলোতে ওপৰতে ঢোপটো জপিয়াই ধৰাৰ দৰে! নাটকীয় ঘটনাৰ এনে চৰম ক্ৰিয়া-তৎপৰ মুহূৰ্ত্ততো সূত্ৰধাৰে চৰিত্ৰক আৰু নাটকীয় কাৰ্যক সমান তৎপৰতাৰে পৰিচালনা কৰি গৈছে; লগতে সেই মুহূৰ্তত বিস্ময়াভিভূত হৈ পৰা সামাজিক লোকসকলকো পাহৰি যোৱা নাই। তেওঁলোকৰ উপস্থিত কৰ্তব্য সোঁৱৰাই দিছে; 'তাহে দেখহ, শুনহ, নিৰন্তৰে হৰি বোল।'

যি ইন্দ্ৰক দেৱতাৰ ৰজা বুলি সকলোৱে পূজা কৰে, যাৰ অব্যৰ্থ বজ্ৰ-সন্ধানৰ সম্মুখত মানৱ-দানৱ থৰহৰি কম্পমান, সেই দেৱৰাজৰ বজ্ৰও শ্ৰীকৃষ্ণই 'লুম্ফি ধৰল', তাকো, 'হাসি হাসি'। কাৰণ শ্ৰীকৃষ্ণ যে দেৱতাৰো দেৱতা, স্ৰষ্টাৰো স্ৰষ্টা, বৰদাতাৰো বৰদাতা! গতিকে আন দেৱী-দেৱতাক এৰি তেওঁত একান্ত শৰণ ললেই তেওঁ আমাক নিৰন্তৰে ৰক্ষা কৰিব ঃ

'জানি কৃষ্ণচৰণে চিত্ত দিএ নিৰন্তৰে হৰি বোল'।

[কৃঃ হঃ নাট]।

এতিয়া দেখা গ'ল, সূত্ৰধাৰে গায়ন-বায়ন, ভাৱৰীয়া, ভাওনাকেই অকল পৰিচালিত কৰা নাই, সমজুৱাৰ চিত্ত-বৃত্তিকো পৰিচালিত কৰি যায়।

দৰ্শকৰ শ্ৰেণী বিভাগ ঃ এই 'সামাজিক লোক'সকল সমাজৰ কোন কোন শ্ৰেণীৰ লোক? সকলো শ্ৰেণীৰ। সাধাৰণ অনাখৰী 'স্ত্ৰী-শূদ্ৰ'ৰ সংখ্যাই সৰহ হ'লেও,শিক্ষিত কাব্য-ৰসিক শ্ৰেণী, বিদগ্ধ পণ্ডিত শ্ৰেণী, ৰজাঘৰীয়া ভাওনাত ৰাজ-পৰিয়াল আৰু ডা-ডাঙৰীয়া শ্ৰেণীৰ লোক, বিদেশৰ ৰাজদূত, বিদেশৰপৰা অহা বিশিষ্ট পণ্ডিত, আন ৰাজ্যৰ ৰজা-ৰাজকোঁৱৰ, দৰ্শকৰ শ্ৰেণীভুক্ত আছিল। এই সকলোৰে ওপৰত সূত্ৰধাৰৰ সমান কৰ্তৃত্ব, সকলোকে, 'আহে সামাজিক লোক' বুলিয়ে সম্বোধন কৰিছিল।

কীৰ্তন, ভাগৱত আদি পাঠৰ ক্ষেত্ৰত ভণিতাকাৰে, 'শুনিয়োক সৰ্বজন কৃষ্ণৰ চৰিত্ৰ' বুলি শ্ৰোতাসকলক সম্বোধন কৰিলেও পণ্ডিত শ্ৰেণীৰ শ্ৰোতাক [বা পাঠকক]

কেতিয়াবা দোষ-ত্রুটিৰ বাবে বা তেওঁৰ বক্তব্যৰ শাস্ত্রীয় প্রমাণৰ বাবে সুকীয়াকৈ সম্বোধন কৰিব লগা হৈছেঃ

'নকৰিবা নিন্দা মোক মহন্তে
আসিলা শাস্ত্র বাৰাণসী হতে.........'

নাইবা,

'মহন্তৰ ক্ষমাসে ভূষণ।'

সূত্রধাৰজনে কিন্তু নাটকৰ কোনো কার্য বা কথাৰ কাৰণে কাৰো ওচৰত জবাবদিহি নহয়, কিয়নো তেওঁ নাট্যকাৰ নহয়, নাট্যকাৰৰ প্রতিনিধিহে। এই সম্পর্কে পিছত আলোচনা কৰা হৈছে। এওঁ সম্পূর্ণ বিশ্বস্ত প্রতিনিধি, নাট্যকাৰৰ মুখপাত্রও। সেয়ে 'ৰামবিজয় নাট'ত শুক্লধ্বজৰ নাম বিশেষভাৱে উল্লেখ কৰিছে কাৰণ তেওঁৰ অনুৰোধ ক্রমেই এই নাট শ্রীশঙ্কৰদেৱে ৰচনা কৰিছিল আৰু তেওঁ এই নাটৰ ভাওনাও কৰাইছিল। তেওঁৰ গুৰুত্ব 'নৃপতিপ্রধান' হিচাপে নহয়, পৰম ভক্তিৰসিক হিচাপেহে- 'ৰামক পৰম ভকতি ৰস জান। শ্রীশুক্লধ্বজ নৃপতি প্রধান।।'

বিশেষ কৌশলৰ প্রয়োগ ঃ এই বিভিন্ন স্তৰৰ সমজুৱাসকলৰ সমানে মনোৰঞ্জন কৰিবৰ কাৰণেও নাটৰ ৰচনা-ৰীতি বা গঠন-ৰীতিত বিশেষ কৌশল খটুৱাবৰ প্রয়োজন হৈছিল আৰু সূত্রধাৰকো সেইমতে গঢ় দি লবলগা হৈছিল।

এই বিশেষ কৌশলটো পৰিষ্কাৰ কৰি বুজিবৰ কাৰণে এটা উদাহৰণ লোৱা যাওক ঃ- শ্রীৰামবিজয় নাটত, ৰাম-সীতাৰ বিবাহ-উৎসৱ শেষ হোৱাৰ পিছত কি ঘটিল প্রথমে এটা শ্লোকেৰে প্রকাশ কৰিছে ঃ

'ভৃশং হৃষ্টমনা ৰামঃ সম্প্রাপ্য
পৰমাং প্রিয়াম্
তয়া কুর্বন্ কামকেলিং ৰেমে
মণিময় গৃহে।''

ইয়াৰ পিছতে সর্বসাধাৰণ দর্শকক [সমূহ দর্শকক] সূত্রধাৰে গদ্যেৰে শ্লোকৰ অর্থ বুজাই দিছেঃ

'কথাঃ ত্রিভূৱন মোহনী পদুমীণী ঃ জানেকী সীতাক লভি কহ ঃ শ্রীৰামচন্দ্র আনন্দে মগন হয়াঃ মণিময় মন্দিৰে প্রৱেসিএ ঃ সীতায়ে সহিতে ঃ জৈচন পৰম সকাম কেলি কয় ৰহলঃ তা দেখহ শুনহ ঃ নিৰন্তৰে হৰি বোল।'

এই সকাম-কেলি দর্শকে অৱশ্যে মনৰ চকুৰেহে দেখিব, কিন্তু ৰসিকসকলৰ অন্তৰত ৰসৰ পূর্ণোপলব্ধিৰ কাৰণে এটা ৰসে ভৰপূৰ গীতৰ প্রয়োজন হ'ল, গতিকে কথাৰ পিছতে এটি গীত দিয়া হ'ল ঃ

"এ কৰু ৰময়া ৰস কেলি।
কাঞ্চোৰা চোৰ ফোৰ কুচ চুচুঁক
ৰতি কৌতুক কৰাৱলি।
নৱধৰ ধৰি এ অধৰ মধু ধঞ্চল
লোচন মুদি ৰহু মাই।.......
....শ্ৰম-জল-বিন্দু ইন্দু মোহ সোহে
মোহে পৰল বৰ বালা"........

'পৰম-ৰসিক গুৰু' শুক্লধ্বজ নৃপতিও এই ভাওনাৰ দৰ্শক আছিল যে গীতত সেই কথাও উল্লেখ কৰিছে, গতিকে, প্ৰধানকৈ ৰসিক শ্ৰেণীৰ কাৰণেই যে অঙ্কীয়া নাটৰ গীতসমুহ ৰচনা কৰা হৈছিল এই কথা বুজিব পাৰি।

এইদৰে অন্তৰত বিভিন্ন ভাবৰ সঞ্চাৰ কৰিব পৰা নাটকীয় ঘটনা বা কাৰ্যৰ বৰ্ণনা প্ৰথমে শ্লোকত, দ্বিতীয়ত কথাত প্ৰকাশ কৰি, তৃতীয়ত গীতৰ সহায়ত ৰসৰ পৰ্যায়লৈ উন্নীত কৰা হয় আৰু সেই মুহূৰ্ততে এনে ৰসাপ্লুত মনটোক অতৰ্কিতে ভক্তি-ৰসৰ আনন্দময় সাগৰত নিমজ্জিত কৰি দিয়া হয়। এই বিশেষ প্ৰক্ৰিয়াটো অঙ্কীয়া নাটৰ কাহিনী-বিন্যাসত তথা গঠন-কৌশলত অতি সূক্ষ্ম ৰূপত জড়িত হৈ আছে। এই প্ৰক্ৰিয়াটোকে প্ৰতিমুহূৰ্ততে ক্ৰিয়াশীল কৰি ৰাখিবৰ কাৰণেই অঙ্কীয়া নাটত সূত্ৰধাৰৰ প্ৰয়োজনীয়তা ইমান বেছি; তেওঁৰ এক মুহূৰ্তৰ অনুপস্থিতিয়ে সকলোকে অচল কৰি তুলিব।

সংস্কৃত ৰূপকৰ দৰে অকল ৰস-সৃষ্টিয়ে অঙ্কীয়া নাটৰো উদ্দেশ্য হোৱা হ'লে সূত্ৰধাৰৰ কৰ্তব্যও সংস্কৃত ৰূপকৰ সূত্ৰধাৰৰ কাৰ্যৰ দৰেই সীমাবদ্ধ থাকিলহেঁতেন।

আদৰ্শ দৰ্শক সূত্ৰধাৰ ঃ ছদ্মবেশী নাট্যকাৰ ঃ নাটকীয় ঘটনাৱলীৰ প্ৰকৃত তাৎপৰ্য কি আৰু সহৃদয় দৰ্শক এজনৰ চিত্তত তাৰ প্ৰতিক্ৰিয়া কেনে হোৱা উচিত, দৰ্শক ৰাইজে তাৰপৰা কি শিক্ষা লোৱা উচিত, - এই গুৰুগিৰিৰ দায়িত্বও সূত্ৰধাৰৰ ওপৰত ন্যস্ত। শ্ৰব্য-কাব্যত এই দায়িত্বৰ ভাৰ ভণিতাকাৰে লৈছিল, কিন্তু দৃশ্য-কাব্যত নাট্যকাৰজন তেওঁৰ সৃষ্টিৰ লগত পোনপটীয়াকৈ জড়িত হৈ পৰাৰ উপায় নাই। কাৰণ নাট্য-সাহিত্য হ'ল নৈৰ্ব্যক্তিক সাহিত্য। আনহাতে অঙ্কীয়া নাট যি বিশেষ উদ্দেশ্য লৈ ৰচিত তাত নাট্যকাৰজনৰ উপস্থিতি অপৰিহাৰ্য। গতিকে নাট্যকাৰ কলা-গুৰু শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱে এক অভিনৱ কৌশলৰ আশ্ৰয় ললে। তেওঁ সূত্ৰধাৰজনকেই আৱশ্যকীয় সাজ-পাৰ পিন্ধাই নাটৰ একেবাৰে ভিতৰ চ'ৰাত বহুৱাই দিলেগৈ। আন কথাত, অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰজনেই ছদ্মবেশত নাট্যকাৰজন! পদ-পুথিত ভণিতাকাৰ হিচাপে অদৃশ্য থাকি তেওঁ 'আদৰ্শ-শ্ৰোতা' এজনৰ যি ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে, নাটত তেৰেঁ তেজ-মঙহৰ সূত্ৰধাৰৰ ৰূপ লৈ আদৰ্শ-শ্ৰোতাই নহয়, 'আদৰ্শ-দৰ্শক'* এজন হৈও একে ভূমিকাকে গ্ৰহণ কৰিছে।

'কেলি-গোপাল' নাটৰ এটা উদাহৰণেৰে বিষয়টো পৰিষ্কাৰ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা যাওক।

ভাগৱত বা কীৰ্ত্তনত ৰাসক্ৰীড়াৰ নৈতিকতা সম্পৰ্কে শ্ৰোতা পৰীক্ষিত ৰজাই বক্তা শুকমুনিক যি প্ৰশ্ন কৰিছিল, সেই প্ৰশ্ন সকলো শ্ৰোতা-পাঠকে সদায়ে কৰি আহিছে। শুকমুনিয়ে যি উত্তৰ দিছিল, তাৰ দ্বাৰা অকল পৰীক্ষিত ৰজাৰে নহয়, সকলো যুগৰ সকলো শ্ৰোতা-পাঠকৰে সন্দেহ দূৰ হৈ আহিছে আৰু আহিব।

"পৰম ঈশ্বৰে কৰে অকৰ্ম্ম।
তেজস্বীত ইটো নাহি অধৰ্ম্ম।।" - কীৰ্ত্তন

আকৌ, আদৰ্শ-শ্ৰোতা ভণিতাকাৰেও লগতে যোগ দিছে ঃ

"শৃঙ্গাৰ ৰসে আছে যাৰ মতি।
আক শুনি হৌক নিৰ্ম্মল মতি।।" - কীৰ্ত্তন

*আদৰ্শ দৰ্শক সম্পৰ্কীয় আলোচনাৰ কাৰণে প্ৰসঙ্গীয়া টোকা (গ) চাওক।

দশমত ঃ "ঈশ্বৰ সকলে যিটো কৰ্ম্ম কৰে
মনেয়ো তাক নকৰি ;
তেজস্বে যি সব ধৰ্ম্ম বিহৈ বাক্যে
তাকেসে সবে আচৰি।......"

কিন্তু একে বিষয় লৈ লিখা নাট 'কেলি-গোপাল'ত পৰীক্ষিত ৰজাও নাই, শুকমুনিও নাই, ভণিতাকাৰো অনুপস্থিত। এনে স্থলত এই গুৰুদায়িত্ব কোনে বহন কৰিব? দৰ্শকৰ প্ৰশ্ন সুধিবৰ উপায় নাই, কিন্তু দৰ্শকচিত্তও যে চঞ্চল হৈ উঠিছে সেই কথাও সুনিশ্চিত। দৰ্শকৰ মনৰ গতিৰ খবৰেই বা কোনে ৰাখিব? -নিশ্চয় নাট্যকাৰৰ বিশ্বস্ত প্ৰতিনিধি -নে ছদ্মবেশী নাট্যকাৰ? -এই সূত্ৰধাৰে। সূত্ৰধাৰে প্ৰথমে গীতেৰে, পিছত কথাৰে দৰ্শকৰ মনৰ খুদুৱনি দূৰ কৰিছে ঃ

"জাকেৰি সেৱা কয়ো সুৰাসুৰে।
সো হৰি গোপী মনোৰথ পুৰে।।
ভকত-বান্ধৱ মাধৱ প্ৰাণ।
কৃষ্ণৰ কিঙ্কৰে কহয় পৰমান।।"....

কথা ঃ "জে পৰমেশ্বৰ শ্ৰীকৃষ্ণ ঃ ব্ৰহ্মা ৰুদ্ৰাদি দেৱতা জাহেৰি পদপঙ্কজ সদায় সেবৃতঃ ঐচন জগত গুৰুক বনচাৰি অনাচাৰি গোপনাৰি ঃ কাম-ভকতিয়ে বস্য কয়ল ঃ হৰি ভকতিক মহিমা কি কহব। **আহে লোকাই ঃ পেখ পেখ ঃ হৰিগুণনাম শ্ৰৱণ কীৰ্ত্তন ঃ বিনে কলিত গতি নাহি নাহি ঃ জানি নিৰন্তৰে হৰি বোল হৰি।।"**

দৰ্শকৰ মনৰ খুদুৱনি এতিয়াও দূৰ নহব পাৰে। গতিকে এটা শ্লোকৰ পিচতে

সূত্ৰধাৰে আকৌ দৰ্শকক সম্বোধন কৰিছে ঃ

'তদন্তৰ স্ত্ৰিক দুৰ্জন ভাৱ সুনহ। জে পূৰ্ণানন্দ শ্ৰীকৃষ্ণ ঃ তনিকৰ কুৎচিত্ত বিষয় সুখে কোন অভিলাস থিক ঃ নাহি নাহি ঃ জৈছে কাম ধেনুবৃন্দ অধিকাৰিক ঃ ছাগলিত কি প্ৰয়োজন থিক।.........

এইদৰে দৰ্শকৰ মনৰ খুকুৰি দূৰ কৰাৰ লগে লগে দৰ্শকৰ আগত 'স্ত্ৰী-সঙ্গৰ হেয়তা' প্ৰতিপন্ন কৰিবলৈ 'স্ত্ৰীৰ দুৰ্জন ভাৱ'ৰ প্ৰতি তেওঁলোকৰ দৃষ্টি আকৰ্ষিত কৰিলে ঃ'স্ত্ৰীৰ দুৰ্জন ভাৱ দেখহ।'[৪]

এজনী গোপীক লৈ অন্তৰ্দ্ধান হোৱা শ্ৰীকৃষ্ণক [গোপীৰ নাম ৰাধা[৫]] যেতিয়া গোপী গৰাকীয়ে বোকোচাত নিবলৈ আব্দাৰ ধৰিলে [ভৰিত কাঁইটে বিন্ধাত] আৰু শ্ৰীকৃষ্ণই বোকোচাত তুলিবলৈ পিঠি পাতি দিলে, সেই সময়ত দৰ্শকৰ অন্তৰৰ সাম্ভাব্য প্ৰতিক্ৰিয়াৰ অনুমান কৰিয়ে সূত্ৰধাৰে তৎক্ষণাৎ শ্ৰীকৃষ্ণৰ সেই কাৰ্যৰ তাৎপৰ্য এটা গীত আৰু পিছ ত কথাৰে দৰ্শকক বুজাই দিছে ঃ

কথা ঃ "ঐচন ক্ৰীডা কয় কৃষ্ণে কামাতুৰ পুৰুষক দুখ দেখাৱল ঃ স্ত্ৰী ভৈল ৰাজা ঃ কামাতুৰ তনিকৰ দাস ঃ স্ত্ৰীক আজ্ঞা পালি সৰ্বথা থিক ঃ ইহা জানব।।".......

দৰ্শকৰ অন্তৰৰ বিৰূপ প্ৰতিক্ৰিয়া দূৰ কৰি 'আদৰ্শ-দৰ্শক' সূত্ৰধাৰে প্ৰকৃত গূঢ়াৰ্থ সমজুৱাক বুজাই দি ইযাকে ইঙ্গিত কৰিলে যে প্ৰকৃত ভক্তই ভগৱানৰ কাৰ্যৰ তাৎপৰ্য এনে ভাবেহে গ্ৰহণ কৰা উচিত।

ভক্তিৰ মহিমা প্ৰচাৰ ঃ সূত্ৰধাৰৰ অন্যতম প্ৰধান উদ্দেশ্য ঃ এনে ভক্তবৎসল ভগৱানক সভাসদ ৰাইজে কেনেকৈ লাভ কৰিব পাৰিব, কেনেকৈ তেওঁৰ কৰুণাৰ পাত্ৰ হ'ব পাৰিব ? -অতি সহজ, তেওঁৰ চৰণ চিন্তা কৰি নিৰন্তৰে তেওঁৰ নাম উচ্চাৰণ কৰিলেই হ'ল। কাহিনীতে তাৰ প্ৰমাণ সুস্পষ্ট। ৰুক্মিণীহৰণ নাটৰ কাহিনীয়ে ইয়াৰ অন্যতম জ্বলন্ত প্ৰমাণ ঃ ৰুক্মিণীয়ে ভাটৰ মুখে শ্ৰীকৃষ্ণৰ গুণ শুনিছিলহে [তেওঁক দেখা পোৱা নাছিল], তথাপি শ্ৰদ্ধাৰে তেওঁৰ চৰণ চিন্তা কৰাত শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁৰ বাঞ্ছা পূৰ্ণ কৰি, 'গৃহ গৃহিণী কয়ল' ঃ

৪ শ্ৰীমনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰীয়ে "সাহিত্য দৰ্শন"ত, 'ৰূঢ়ি-বৈচিত্ৰ-বক্ৰতা'ৰ উদাহৰণস্বৰূপে এই উক্তি উদ্ধৃত কৰিছে।

৫ 'ৰাধা' নামটো ইয়াত প্ৰক্ষিপ্ত। 'অঙ্কীয়া নাটৰ চৰিত্ৰৰ ভাষা' প্ৰবন্ধ দ্ৰষ্টব্য।

"আহে লোক, দেখু দেখু, ভাটক মুখে ৰুক্মিণী কৃষ্ণক গুণ শুনিয়ে ঃ কৃষ্ণ চৰণে ঃ শ্ৰদ্ধা মাত্ৰ কয়ল, অতয়ে ভকতক পৰম কৃপালু কৃষ্ণ ঃ তনিকৰ বশ্য হয়া ঃ গৃহ গৃহিণী কয়ল। আঃ হৰি ভকতিক মহিমা কি কহব ঃ জানি কৃষ্ণ চৰণে চিত্ত দিএ ঃ নিৰন্তৰে হৰি বোল..........

[ৰুক্মিণীহৰণ নাট]

এক চমৎকাৰ কৌশল ঃ উদ্ধৃত অংশত সূত্ৰধাৰে হৰিভক্তিৰ মহিমাত দৰ্শকৰ অন্তৰতো ভক্তিৰ হেন্দোলনি সৃষ্টি কৰিবলৈ যাওঁতে আৰু এটা চমৎকাৰ কৌশল বা প্ৰক্ৰিয়াৰ আশ্ৰয় লোৱা দেখিবলৈ পাওঁ। নাটখনৰ কাহিনীৰ সুখকৰ পৰিসমাপ্তি ঘটিল। নায়িকাৰ মনোবাঞ্চা পূৰ্ণ হ'ল ; তেওঁ শ্ৰীকৃষ্ণৰে পত্নীত্ব লাভ কৰিলে। এই পৰিসমাপ্তি কিদৰে সম্ভৱ হ'ল- ইয়াৰ আগত নাটখনত কি কি ঘটনা ঘটি যোৱা হৈছিল- কোনোবা দৰ্শকে পাহৰিব পাৰে। গতিকে কেইটামান ঘাই শব্দৰ সহায়ত [key words] সূত্ৰধাৰে ঘটি যোৱা কথাবোৰ আকৌ মনত পেলোৱাৰ ব্যৱস্থা কৰিলে। -ৰুক্মিণীয়ে এজন ভাটৰ মুখেহে প্ৰথমে শ্ৰীকৃষ্ণৰ গুণ যশ শুনি তেওঁক মনে মনে স্বামী —বৰিছিল ; তাৰ পিছত কি কি ঘটনা ঘটিল স্বাভাৱিকতে দৰ্শকৰ সোৱঁৰণীত সেইবোৰ জীৱন্ত হৈ উঠিল। ভক্তৰ কাৰণে ভগৱানে সঁচাকৈয়ে অসম্ভৱকো সম্ভৱ কৰি পেলালে। এনে কৃপালু ভগৱানৰ প্ৰতি ভক্তিত তেওঁলোকৰ অন্তৰ আন্দোলিত হ'বলৈ ধৰিলে, - সঁচাকৈয়ে হৰি-ভক্তিৰ মহিমা অপাৰ, কৈ অন্ত কৰিব নোৱাৰি ঃ 'আঃ হৰি ভকতিক মহিমা কি কহব?'

এইদৰে মাজে মাজে সূত্ৰধাৰে দৰ্শকৰ আগত অতীত আৰু বৰ্তমানৰ ঘটনাৰ সংযোগ সূত্ৰডাল ৰক্ষা কৰি দৰ্শকৰ অন্তৰত সৃষ্টি হোৱা ভাৱ, আৱেগ, অনুভূতিৰ ঢৌবোৰ তীব্ৰতৰ, গভীৰতৰ আৰু অধিক ঘনীভূত কৰি তোলাত সহায় কৰে। এইটোৱে সূত্ৰধাৰে লোৱা চমৎকাৰ কৌশল বা প্ৰক্ৰিয়া।

দৃশ্যপট বনাম শ্ৰব্যপটঃ সূত্ৰধাৰৰ কৰ্তব্য এতিয়াও শেষ হোৱা নাই। দৃশ্যপটৰ ব্যৱহাৰৰ অভাৱত চেটিং আৰু দৃশ্যান্তৰ গ্ৰহণৰ ব্যৱস্থাও অঙ্কীয়া নাটত সূত্ৰধাৰৰ দায়িত্বৰ ভিতৰত। সংস্কৃত ৰূপকত দৃশ্যপটৰ ব্যৱহাৰ নাই, বৰ্তমানৰ অঙ্কীয়া নাটতো এই ব্যৱস্থা নাই। কিন্তু আচৰিত কথা এয়ে যে শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱৰ প্ৰথম নাট 'চিহ্নযাত্ৰা'ত চিত্ৰপটৰ ব্যৱহাৰ আছিল। কি প্ৰেৰণাত আৰু কাৰ আদৰ্শত মহাপুৰুষে চিত্ৰপটৰ ব্যৱহাৰ কৰিছিল আৰু পিছৰ নাটত সেই ব্যৱস্থা কিয় উঠাই দিলে সেই সম্পৰ্কীয় আলোচনা পিছলৈ থৈ সদ্যহতে এই ক্ষেত্ৰত সূত্ৰধাৰে নাটত কেনে ভূমিকা লব লগা হ'ল সেই কথাই প্ৰথমে বিচাৰ কৰা যাওক। 'চিহ্নযাত্ৰা'ৰ অভিজ্ঞতাৰ ভেটিত পিছৰ অঙ্কীয়া নাটৰ গাঁঠনিৰ লগতে সূত্ৰধাৰজনকো নতুনকৈ গঢ়ি তুলিছিল মহাপুৰুষ শ্ৰীশঙ্কৰদেৱে। 'চিহ্নযাত্ৰা'ত যি সাতবৈকুণ্ঠৰ পট আঁকি তাত কল্পতৰু, উপবন, অনন্ত-শয্যা আদিৰ চিহ্ন বা প্ৰতীক দিয়াৰ ব্যৱস্থা কৰিছিল* তাৰদ্বাৰা আৱশ্যকীয় পৰিবেশ, চেটিং আৰু দৃশ্য-বিভাগৰ ব্যৱস্থা সহজ হৈছিল। পিছৰ নাটবিলাকত সেই ব্যৱস্থাসমূহ উঠাই দি সূত্ৰধাৰৰ বৰ্ণনাৰ যোগেদি একপ্ৰকাৰ 'ভাৰ্বেল চেটিং' [verbal setting] অৰ্থাৎ বৰ্ণনাৰে সৃষ্টি কৰা চেটিং আৰু শব্দ-চিত্ৰ,-অৰ্থাৎ বৰ্ণনাৰে সৃষ্টি কৰা 'শ্ৰব্য-পটৰ সৃষ্টি কৰিলে।' সহৃদয় দৰ্শকে কল্পনাৰ

সহায়ত ঘটনাৰ স্থান আৰু পৰিবেশৰ চিত্ৰখন মনৰ পৰ্দাত সজাই লব লাগিব। 'মৃচ্ছকটিকত' বৰষুণৰ বৰ্ণনা, 'অভিজ্ঞান শকুন্তলম'ত তপোবনৰ বৰ্ণনা, 'উত্তৰ-ৰাম- চৰিত'ত দণ্ডকাৰণ্যৰ বৰ্ণনা ৮ ইমান জীৱন্ত আৰু চিত্ৰময় যে দৰ্শকে সহজে মনৰ মাজত আৱশ্যকীয় পৰিবেশৰ সৃষ্টি কৰি লব পাৰে। অঙ্কীয়া নাটত সূত্ৰধাৰৰ বৰ্ণনাই এই কাম সমাধা কৰিছে।

৬ প্ৰসঙ্গীয়া টোকাত 'চিহ্নযাত্ৰা'ৰ আলোচনা দ্ৰষ্টব্য।

৭ 'দৃশ্যপট'ৰ আৰ্হিত 'শ্ৰব্য-পট' শব্দৰ সৃষ্টি কৰা হৈছে।

৮ যথাক্ৰমে শূদ্ৰক, কালিদাস আৰু ভৱভূতিৰ ৰচনা। বৰ্ণনাবিলাক চৰিত্ৰৰ মুখত দিয়া হৈছে। 'পাৰিজাতহৰণ' নাটৰ দেব-ভটিমাত শ্ৰীকৃষ্ণৰ ঐশ্বৰিক ৰূপ-সৌন্দৰ্যৰ যি অপূৰ্ব, অদ্ভুত বাঙ্ময় চিত্ৰৰ সৃষ্টি কৰা হৈছে সি সঁচাকৈয়ে চমৎকাৰ। কোনো শিল্পীৰ তুলিকাই চিত্ৰ-পটত সেই দৃশ্য ৰূপায়িত কৰিবলৈ গৈ ভাগৰি পৰিব। চিহ্নযাত্ৰাৰ বৈকুণ্ঠৰ চিত্ৰৰে এয়া যেন বাঙ্ময় ৰূপ! অভিনয়ৰ শেষলৈকে দৰ্শকৰ মানস চকুত এই চিত্ৰ 'থিৰ বিজুৰি দৰে উজৰি' [উজৰি বিজুৰি ৰহ তথি থিৰ][৯] থাকিব।

সেইদৰে, 'কালিদমন যাত্ৰা'ত শ্ৰীকৃষ্ণ সৰ্পবন্ধনত পৰা অৱস্থাত গোকুলত দেখা দিয়া বিমঙ্গলৰ চিনবোৰ আৰু 'বনাগ্নি পান'ত বনাগ্নিৰ প্ৰচণ্ড মূৰ্তি সূত্ৰধাৰৰ বৰ্ণনাত জীৱন্ত বাস্তৱ হৈ দৰ্শকৰ অন্তৰতো ত্ৰাসৰ সৃষ্টি কৰিছে;

"সূত্ৰঃ তদনন্তৰ গোকুলত.....ঘণ ঘণ ভূমিকম্প যায় ঃ নিৰ্ঘাত পড়ে ঃ ঘৰে ঘৰে ফেৰুৱা আৰাৱ কৰে ঃ আনাবাৱে বৃক্ষসৱ উভাৰি পৰে ঃ স্ৰিক দক্ষিণ পুৰুষক বাম ফন্দে ঃ তাহে দেখি সৱ লোক মহাভিতি ভেল ;......."

...."তদনন্তৰ ৰাত্ৰি দোভাগ সময়ে বনবহ্নি চতুৰ্ভিতি বেঢ়ি ধম ধম কয়ে লাগল। অগ্নিৰ প্ৰচণ্ড প্ৰতাপ ৰোল গগণে উধাস ঃ গিৰি গিৰ শব্দৰে অগ্নিৰ প্ৰতাপ লাগি সবাৰ নিদ্ৰাভঙ্গ ভেল।"......

এনে বৰ্ণনাৰ যোগেদি তন্ময়-চিত্ত দৰ্শকে কাণৰ কাষতে ফেউৰাৰ মাত শুনিবলৈ পাব, নামঘৰৰ কাষৰ গছজোপাত নিৰ্ঘাত [বজ্ৰপাত]- পৰাৰ শব্দই কাণ তাল মাৰি ধৰিব, বনজুইৰ প্ৰচণ্ড প্ৰতাপে তেওঁলোকৰ গা দেই-পুৰি নিয়া যেন লাগিব আৰু গোপ-গোপীসকলৰ লগতো বিশেষকৈ দৰ্শক-গোপিনীয়েও, 'ত্ৰাহি কৃষ্ণ' বুলি 'আৰ্তৰাৱে ক্ৰন্দন' কৰাও একো অসম্ভৱ নহয়! [১০]

৯ পাৰিজাতহৰণৰ দেৱভটিমা চাওক।

১০ বনাগ্নিপানৰ এই বৰ্ণনা স্বৰ্গীয় কালিৰাম মেধিদেৱৰ দ্বাৰা সম্পাদিত 'অঙ্কাৱলী'ৰ 'কালিদমনত' নাই। এই বৰ্ণনা স্বৰ্গীয় ৰাজমোহন নাথদেৱৰ দ্বাৰা সম্পাদিত 'কালিয়দমন' নাটৰপৰা লোৱা। বাকী সকলো উদ্ধৃতি 'অঙ্কাৱলী'ৰ পৰা লোৱা।

এইদৰে শব্দচিত্ৰৰ সৃষ্টি কৰি উপযোগী নাটকীয় পৰিৱেশ গঢ়ি তোলাত সূত্ৰধাৰে

প্ৰধান ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে।

দৃশ্যান্তৰ দেখুৱাবলৈ সূত্ৰধাৰৰ বচনে কেনেভাৱে সহায় কৰিছে শ্ৰদ্ধেয় ড° কাকতিদেৱে 'চোৰধৰা' নাটৰ উদাহৰণেৰে দেখুৱাইছে।[১১]

এই নাটত এফালে শ্ৰীকৃষ্ণই গোপীৰ মাজত নাচিব লাগিছে, আনফালে একে সময়তে যশোদাই যমুনাৰ পাৰে পাৰে কৃষ্ণক বিচাৰি হাবাথুৰি খাই ফুৰিছে। এই দুটা দৃশ্য ভাওনা-ঘৰত একে ঠাইতে একে সময়তে দেখুৱাবপৰা হৈছে অকল সূত্ৰধাৰৰ উক্তিৰ সহায়ত। আন আন নাটতো দৃশ্যান্তৰ বা স্থানান্তৰ দেখুৱাৰ ক্ষেত্ৰত সূত্ৰধাৰে দৰ্শকক 'ইকথা ৰহোক' বুলি কৈয়ে এটা মাত্ৰ গীতৰ সহায়েৰে 'গ্ৰাম-গ্ৰামান্তৰ-নগৰ' পাৰ কৰি কুণ্ডিনৰপৰা পোনেপোনে দ্বাৰকা পোৱায়গৈ ; দ্বাৰকাৰপৰা কৃষ্ণৰ ৰথ 'কামৰূপপাট' পায়হি, তাৰ পিছত ৰথ গৈ একেকোবে ইন্দ্ৰপুৰী ! মুঠতে অঙ্কীয়া নাটৰ দৰ্শকৰ কল্পনাশক্তিৰ ওপৰতো যথেষ্ট হেঁচা পৰিছে। এই নাট অকল 'দেখহ, শুনহ' মাত্ৰ নহয়, 'কল্পনা কৰহ'ও।

সূত্ৰধাৰ চৰিত্ৰৰ উৎস : এতিয়ালৈকে কৰি অহা আলোচনাত সূত্ৰধাৰীজনৰ একচ্ছত্ৰী ক্ষমতাৰ ভূৰি ভূৰি নিদৰ্শন পাই আহিছো। আধুনিক শিক্ষিত সমাজে এই সূত্ৰধাৰীজনক সমূলি সহ্য কৰিব নোৱাৰে। এওঁ ঘনে ঘনে হস্তক্ষেপ কৰাৰ কাৰণে নাটকৰ গতি পদে পদে বাধাগ্ৰস্ত হৈছে, চৰিত্ৰবিলাকে স্বাধীনতাক সম্পূৰ্ণ বিসৰ্জন দিব লগা হৈছে, নাটকীয় কাৰ্যত কৃত্ৰিমালি সোমাই পৰিছে, আৰু আনকি দৰ্শকেও নিজস্ব চিন্তাৰ স্বাধীনতা হেৰুৱাই পেলাইছে! অভিনয় চাই দৰ্শকে শ্ৰীকৃষ্ণক দোষ দিব নোৱাৰে 'তিৰোতা-সেৰুৱা' বুলি, বা পৰস্ত্ৰীহৰণকাৰী বুলি, কাৰণ সূত্ৰধাৰ দৰ্শকৰ সম্মুখত নিজস্ব ব্যাখ্যা লৈ চিৰদণ্ডায়মান ! তাৰ উপৰি তেওঁ ইমান ঘনে ঘনে এবাৰ ৰামনাম বা হৰিনাম ল'বলৈ সঁকিয়াই থাকিব যে নাটকীয় ঘটনাৰ

১১ ড° কাকতিদেৱৰ 'পুৰণি অসমীয়া সাহিত্য' চাওক।

সোঁতত নিজক অলপ সময় নিমজ্জিত ৰাখিব, সেই ছেগ দৰ্শকে নাপায়। অতি-নাস্তিকজনেও এবাৰ নহয় এবাৰ ৰাম বা হৰি বুলিহে ভাওনাৰ পৰা উভতিব পাৰিব। সেয়ে বহুতে ভাবে, সূত্ৰধাৰজনক অঙ্কীয়া নাটৰপৰা আঁতৰাই পঠাব নোৱাৰিনে?- নোৱাৰি। সূত্ৰধাৰজন অঙ্কীয়া নাটখনৰ আঁহে আঁহে জড়িত হৈ আছে। নাটৰ জন্মৰ লগতে সূত্ৰধাৰজনৰো জন্ম। অৰ্থাৎ অঙ্কীয়া ভাওনা সংস্কৃত ৰূপক বা উপৰূপকৰ অনুকৰণত সৃষ্ট অনুষ্ঠান মাত্ৰ নহয়, ই আমাৰ জাতীয় সৃষ্টি। -সেয়ে হ'লেও, মহাপুৰুষজনাৰ সম্মুখত আদৰ্শ কি আছিল?

ওজাপালি আৰু অঙ্কীয়া নাট : সুপণ্ডিত মেধিদেৱে প্ৰাকবৈষ্ণৱ যুগৰেপৰা অসমত প্ৰচলিত নৃত্য-গীতৰ অনুষ্ঠান ওজাপালিকে অঙ্কীয়া নাটৰ সৃষ্টি আৰু সূত্ৰধাৰৰ পৰিকল্পনাৰ ঘাই প্ৰেৰণা বুলি মন্তব্য কৰিছে। এই ওজাপালিও কামৰূপ অঞ্চলত অতি

প্ৰাচীন কালৰেপৰা চলি অহা 'ঢুলীয়া অনুষ্ঠান' আৰু 'ভাৱৰীয়া' নামৰ আন এটি অনুষ্ঠানৰ ক্ৰমবিকশিত ৰূপ বুলি তেখেতে অভিমত দিছে।[১২] ওজাপালিৰ অনুষ্ঠানত ওজাজন হ'ল নায়ক আৰু তেওঁৰ প্ৰধান সহকাৰীজনৰ নাম 'ডাইনাপালি'। বাকী লগৰীয়া চাৰি-পাঁচজনমান থাকে যাক অকল 'পালি' আখ্যা দিয়ে। ওজাজনে নৃত্য-গীত ভালদৰে জানিব লাগে আৰু হস্তমুদ্ৰাৰ বিশেষ চৰ্চা কৰিব লাগে। ওজাপালি এক ধৰ্মীয় অনুষ্ঠান আৰু ধৰ্মীয় কাব্যৰপৰাই ওজাই কাহিনীৰ পদ, অঙ্গ ভঙ্গী, মুদ্ৰা আৰু সুৰদি গাই যায়, পালি সকলে 'ধুৰা'পদ দোহাৰি যায়। মাজে মাজে ওজা আৰু ডাইনাপালিয়ে কাহিনীৰ কথা লৈ দুই এষাৰ বাক্যালাপো কৰে। ওজাপালিৰ এই ওজাজনৰ আৰ্হিতে শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱে সম্ভৱ অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰজনৰ প্ৰথম পৰিকল্পনা কৰিছিল। ওজাসকলে হস্তমুদ্ৰা শিক্ষাৰ কাৰণে বিশেষ প্ৰশিক্ষণ যে লব লগা হৈছিল তাৰ প্ৰমাণ

১২ স্বৰ্গীয় মেধিদেৱৰ দ্বাৰা সম্পাদিত অঙ্কাৱলীৰ ইংৰাজী পাতনিৰ পৃষ্ঠা (vi) চাওক। 'শ্ৰীহস্তমুক্তাৱলী' নামক হস্ত-মুদ্ৰা সম্পৰ্কীয় সংস্কৃতত লিখা পুথিৰ সুচান্দৰায় ওজা নামৰ এজনে কৰা অসমীয় গদ্য ভাওনি[১৩]। সাজ-পাৰৰ ফালৰপৰাও, যেনে বিশেষভাবে পিন্ধা ঘুৰি, কঁকালত বন্ধা টঙালি [মেখেলা] আৰু মুৰত মৰা পাগৰ দুয়োৰো মাজত ভালেখিনি সাদৃশ্য আছে। ডাইনাপালি আৰু বাকী পালিসকলৰ আৰ্হিত অঙ্কীয়া ভাওনাৰ গায়ন-বায়নৰ 'জোৰা'ৰ[১৪] সৃষ্টি কৰিলে। সংস্কৃত ৰূপক-উপৰূপকৰপৰা মাত্ৰ জুমুধিটোহে শঙ্কৰদেৱে গ্ৰহণ কৰিছিল বুলি মেধিদেৱে মত দিয়ে।[১৫]

এনেকৈ স্বাধীনভাৱে ওজা-পালিৰ অনুষ্ঠানৰপৰাই যে অঙ্কীয়া নাটৰ জন্ম সম্ভৱ হ'ব পাৰে তাৰ তুলনা দিবলৈ গৈ তেখেতে কোৰাছৰপৰা (chorus) এসময়ত গ্ৰীক নাটকে জন্ম গ্ৰহণ কৰাৰ উদাহৰণ দাঙি ধৰিছে। গ্ৰীক ট্ৰেজেডিৰ জন্মৰ মূলতে আছিল পুৰণি 'ডিওনিচাচ' দেৱতাৰ বেদীৰ চাৰিওফালে বহি তেওঁৰ স্তুতিগীত গোৱা গায়কৰ দল। এওঁলোকক একেলগে 'কোৰাছ' বোলা হৈছিল। এওঁলোকক আমাৰ গায়ন-বায়নৰ লগত [সূত্ৰধাৰক বাদ দি]ৰিজাব পাৰি। এই 'কোৰাছ' গ্ৰীক ট্ৰেজেডিৰ অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ, কাৰণ এই 'কোৰাছ'ৰ জন্ম কাহিনীয়ে গ্ৰীক নাটকৰো (ট্ৰেজেডিৰ) জন্ম-কাহিনী।[১৬]

১৩ ডঃ নেওগদেৱে এওঁক প্ৰকৃত ভাওনিকাৰ হয়নে নহয় সন্দেহ কৰে। এই গদ্য-ভাওনিৰ সময় ওঠৰ শতিকামান বুলিহে তেখেতে ভাবে। -শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ, পৃঃ ২২৪।

১৪ গায়ন-বায়নৰ জোৰা সম্পৰ্কে প্ৰসঙ্গীয়া টোকাত আলোচনা কৰা হৈছে।

১৫ মেধিদেৱৰ দ্বাৰা সম্পাদিত অঙ্কাৱলীৰ ইংৰাজী পাতনি, পৃষ্ঠা xiv দ্ৰষ্টব্য।

১৬ " The genesis of Tragedy is to be found in the dithyramb, or choral hymn, which was chanted by the village worshippers around the altar of Dionysus; the individual actor and dialogue were later developments out of this. Thus the chorus belonged to Greek trag

edy because it was the germ from which it sprang."-*Hudson* : An Introduction to the Study of Literature.

সি যি কি নহক, গ্ৰীক নাটকত 'কোৰাছ'ৰ স্থান আৰু কাৰ্য্যৱলী কিন্তু আমাৰ নাটত গায়ন-বায়ন, বিশেষকৈ সূত্ৰধাৰৰ স্থান আৰু কাৰ্যাবলীৰ প্ৰায় অনুৰূপ। প্ৰখ্যাত ইংৰাজ সমালোচক মেথুআৰ্নল্ডে 'কোৰাছ'ৰ কাৰ্যাবলী আৰু নাটকীয় ঘটনাৰ বিকাশত সেইবিলাকৰ গুৰুত্ব সম্পৰ্কে দিয়া মন্তব্য আমাৰ সূত্ৰধাৰৰ ক্ষেত্ৰতো কম-বেছি প্ৰযোজ্য। তেখেতে লিখিছে ঃ

'মঞ্চত সংঘটিত ঘটনাই এক পৱিত্ৰ আৰু ভাবুক মনত স্বাভাৱিকতে যিবিলাক চাব বহুৱাই যায়, ঘটনা বিকাশৰ প্ৰতিটো স্তৰতে সেইবিলাক গোটাই লোৱা আৰু সেইবিলাকৰ জোখ লৈ যোৱা কোৰাছৰ কাম.......। ট্ৰেজেদিৰ ঘটনাৰ গতিয়ে এজন প্ৰকৃত দৰ্শকৰ অন্তৰত যি আৱেগৰ সৃষ্টি কৰিলে সেইখিনি যদি ঘটি যোৱাখিনিৰ কথা সোঁৱৰাই আৰু ঘটিব ধৰাখিনিৰ বিষয়ে ইঙ্গিত দি গাঢ় কৰি তুলিবপৰা হয়, তেনেহলে তাক গাঢ় কৰি তোলাটোৱেই হ'ল আদৰ্শ দৰ্শকজনৰ কৰ্তব্য। গতিকে মঞ্চৰ দৃশ্যাই দৰ্শকজনৰ অন্তৰত সৃষ্টি কৰা আৱেগ অনুভূতিসমূহক একত্ৰিত কৰা আৰু গভীৰ কৰি তোলা -গ্ৰীক ট্ৰেজেডিত কোৰাছে সৃষ্টি কৰা এইটোৱে একমাত্ৰ মহান পৰিণাম [grand effect]'[১৭]

মেথু আৰ্নল্ডে কোৰাছক 'Ideal Spectator' বা 'আদৰ্শ-দৰ্শক' আৰু নাট্যকাৰৰ 'প্ৰতিনিধি' বুলিও অভিহিত কৰিছে। তেখেতৰ এই মন্তব্যৰ পোহৰতো অঙ্কীয়ানাটত সূত্ৰধাৰৰ কাৰ্যাবলীৰ বিচাৰ এই আলোচনাত কৰি আহিছো।

ডঃ ঘোষৰ অভিমত ঃ অঙ্কীয়া নাটৰ মূল সম্পৰ্কে মেধিদেৱৰ মতৰ বাহিৰেও আন পণ্ডিতসকলৰ মতৰ বিচাৰ লোৱা যাওক। এই সম্পৰ্কে ডঃ মনমোহন ঘোষদেৱৰ মত বিশেষ প্ৰণিধানযোগ্য। তেখেতৰ 'কণ্ট্ৰিবিউচন টু ডি হিষ্টৰী অব্ দি হিন্দু ড্ৰামা' নামক

১৭মূলৰ উদ্ধৃতি প্ৰসঙ্গীয়া টোকাত দিয়া হৈছে।

কিতাপখনত, ভাৰতীয় নাট্যসাহিত্যৰ উৎপত্তি সম্পৰ্কে আলোচনা কৰি তেখেতে কব খুজিছে যে অঙ্কীয়া নাট ভাৰতীয় নাট্য-কলাৰ প্ৰাগৈতিহাসিক যুগৰ প্ৰচলিত এক শ্ৰেণী নাট্য-ৰূপৰ নিদৰ্শন হ'ব পাৰে।

....The Ankianat of Assam represented by works of Sankardeva (1449-1568) and his followers, is a type of drama which may be easily mistaken for folk-plays of not very early date. But after a careful examination of its dif

ferent features, it appears to be the relic of a form of drama which in all probability existed in India in the pre-historic period of this art. "[১৮]

শঙ্কৰদেৱ (১৪৪৯-১৫৬৮) আৰু তেখেতৰ অনুগামী সকলে ৰচনা কৰা অসমৰ অঙ্কীয়া নাট এনে এক শ্ৰেণীৰ নাট যাক নাতি-প্ৰাচীন যুগৰ লোক-নাট্য বুলি সহজে ভুল কৰিব পাৰি। কিন্তু ইয়াৰ প্ৰধান লক্ষণ (বিশেষত্ব)-বিলাক সযত্নে বিচাৰ কৰাত পিছত এই ধাৰণা হয় যে নাট্যকলাৰ প্ৰাগৈতিহাসিক যুগত খুব সম্ভৱ প্ৰচলিত অৱস্থাত থকা এক শ্ৰেণী নাটকৰেই স্মৃতি নিদৰ্শন।

নাটকৰ উৎপত্তি সম্পৰ্কে ইউৰোপীয় কোনো কোনো পণ্ডিতে প্ৰকাশ কৰা মতৰ সমৰ্থন কৰি তেখেতে কব খুজিছে যে মহাকাব্যৰ আখ্যানৰ আবৃত্তিৰপৰাই নাটকৰ উৎপত্তি সম্ভৱ হ'ব পাৰে। আবৃত্তি কৰোতাজনে কাহিনীৰ একো একো অংশৰ আবৃত্তি কৰে আৰু আবৃত্তিৰ মাজৰ বিৰতিৰ সময়খিনিত ভাৱৰীয়া ওলাই আবৃত্ত অংশখিনিৰ অভিনয় কৰি দেখুৱায়। লগে লগে আৱশ্যকীয় অঙ্গ-ভঙ্গী কৰি মুখেৰে 'বচন' মাতি যায়। তেতিয়ালৈকে সুসংবদ্ধ সংলাপ

১৮" Contributions to the History of the Hindu Drama"-by Dr. M.Ghosh, M.A., Ph.D.(Cal.), pp. 14. published by Firma K.L. Mukhopadhyay, Calcutta [1958]

আৰু প্ৰণালীবদ্ধ দৃশ্যাৱলীৰ সৃষ্টি নোহোৱাত আবৃত্তিকাৰে মঞ্চত সকলো চৰিত্ৰক থিয় কৰায় ; আৰু সেই চৰিত্ৰবিলাকে তেওঁলোকৰ কথা-বতৰাৰ মাজৰ সংযোগ-সূত্ৰডাল ইজনে সিজনক দেখুৱাই যায়। পিছলৈ আবৃত্তিকাৰজনেই এই সংযোগ সূত্ৰডাল ৰক্ষা কৰিব লগা হোৱাত তেৱেঁই 'সূত্ৰধাৰ' নামে জনাজাত হ'ল।[১৯]

স্বৰ্গীয় মেধিদেৱৰ অঙ্কীয়া নাটৰ উৎপত্তি সম্পৰ্কীয় মন্তব্যৰ বা তেখেতৰ দ্বাৰা সম্পাদিত 'অঙ্কাৱলী'ৰ কোনো উল্লেখ ডঃ ঘোষৰ আলোচনাত নথকাৰপৰা বুজিব পাৰি যে তেখেতে মেধিদেৱৰ মতামত জনাৰ একো সুবিধা পোৱা নাই।[২০] লগতে এইটোও অনুমান কৰিব পাৰি যে তেখেত 'চিহ্নযাত্ৰা' সম্পৰ্কেও ভালদৰে অৱগত নহয়।

যি কি নহওক, ডঃ ঘোষদেৱৰ ধাৰণাই মেধিদেৱৰ মতটোকে অধিক শক্তিশালী কৰি তুলিছে। আমাৰ 'ঢুলীয়া', 'ভাৱৰীয়া' আদি অনুষ্ঠান বিলাক, আৰু আনকি 'ওজা-পালি' অনুষ্ঠানো 'নাতি-প্ৰাচীন যুগৰ' অনুষ্ঠান নহয়। সেই বিলাকো অতি প্ৰাচীন কালৰপৰাই প্ৰচলিত বুলি অনুমান কৰাৰ থল আছে। নাইবা সেইবিলাকো ভাৰতীয় নাট্যকলাৰ উৎপত্তিৰ আগৰ সময়ৰ 'এক শ্ৰেণীৰ নাট্যৰূপৰ অৱশিষ্ট নিদৰ্শন (relics) নিশ্চয় হ'ব পাৰে।' [প্ৰমাণ কৰিব অৱশ্যে নোৱাৰি।]

ভাৰীগান ঃ এই প্ৰসঙ্গত অঙ্কীয়া-নাট্য-পূৰ্ব আন এটি অনুষ্ঠান গোৱালপাৰাৰ ভাৰীগানৰ বিষয়েও এটা আলোচনা সম্পূৰ্ণ প্ৰাসঙ্গিক হ'ব।[21] গোৱালপাৰাত প্ৰচলিত লোক-নাট্য[22] অনুষ্ঠানসমূহৰ

১৯ উক্ত পুস্তিকাৰ পৃষ্ঠা ১০-১১ দ্ৰষ্টব্য।

২০ ড° ঘোষৰ আলোচনা মেধিদেৱৰ আলোচনাৰ পিছৰ।

২১ প্ৰসঙ্গীয়া টোকাত ভাৰীগানৰ আলোচনা দ্ৰষ্টব্য।

২২ কুশান গান, গোৱালিনীযাত্ৰা, ভাৰীগান।

পৰাও অঙ্কীয়া নাটৰ পৰিকল্পনাত মহাপুৰুষে বহুখিনি সমল আহৰণ কৰিব পাৰে বুলি ধাৰণা কৰিলে ভুল কৰা নহব যেন লাগে। 'ভাৰীগান'ৰ বিষয়বস্তুও ৰামায়ণ, মহাভাৰতৰ কাহিনীৰপৰা লোৱা। ইয়াতো এজন মূল 'গাওনীয়া' (গায়ক) আৰু এদং, 'পাইলা (পালি) থাকে। ইয়াতো অভিনয়তকৈ নৃত্য-গীতৰ প্ৰাধান্য বেছি। খোল-তাল আদি বাদ্যযন্ত্ৰৰ সহযোগত গীত গোৱা হয়। সংলাপৰ ব্যৱহাৰ নাই, কিন্তু কাৰ্য (action) আছে ; মুখাৰ ব্যৱহাৰ আছে আৰু 'কেতুৱা' নামে এশ্ৰেণীৰ 'বহুৱা' জাতীয় চৰিত্ৰ আছে। ভাৰীগানবোৰ ঘাইকৈ ৰামৰ চৰিত্ৰক কেন্দ্ৰ কৰি অভিনীত হয়।

গোৱালপৰীয়া নাট্যানুষ্ঠানৰ ওপৰত গৱেষণা আৰম্ভ হ'লে 'অঙ্কীয়া নাট' আৰু 'সূত্ৰধাৰ' সম্পৰ্কেও ভালেমান নতুন তথ্যৰ সন্ধান ওলাব পাৰে।

বৰ্তমানে সূত্ৰধাৰৰ উৎস বিচাৰ সম্পৰ্কীয় আলোচনা ইমানতে সীমাবদ্ধ কৰি অঙ্কীয়া নাটত সূত্ৰধাৰ চৰিত্ৰই শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱৰ হাতত কেনে ভাবে বিকাশ লাভ কৰি এতিয়াৰ অৱস্থা পাইছেহি সেই সম্পৰ্কে কিছু আলোচনা আগবঢ়ালো।

সূত্ৰধাৰ চৰিত্ৰৰ ক্ৰমবিকাশ ঃ সূত্ৰধাৰ চৰিত্ৰৰ পৰিকল্পনাত মহাপুৰুষে য'ৰপৰাই আদৰ্শ নলওক, এই চৰিত্ৰই বৰ্তমান ৰূপ পোৱাৰ আগতে নাট্যকাৰৰ হাতত বিভিন্ন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ মাজেদি সৰকি আহিব লাগিছিল। এই উক্তিৰ সত্যতা প্ৰমাণিত হ'ব 'চিহ্নযাত্ৰা' আৰু 'পত্নীপ্ৰসাদ' নাট দুখনত সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকাৰ আলোচনাৰ যোগেদি।

'চিহ্নযাত্ৰা'ত সূত্ৰধাৰ ঃ 'চিহ্নযাত্ৰা'ই শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱৰ প্ৰথম নাট প্ৰচেষ্টা। এই নাটখন কেনেবাকৈ লুপ্ত হৈছে, কিন্তু চৰিত পুথিত এই নাটৰ ৰচনা আৰু ভাওনাৰ বিষয়ে বহলাই বৰ্ণোৱা আছে। এই নাট ৰচনা কৰোতে প্ৰথমে ধেমালিৰ ঘোষা[23], দ্বিতীয়ত শ্লোক, তৃতীয়ত সূত্ৰ, চতুৰ্থত ভটিমা, পঞ্চমত গীত ৰচনা কৰি 'চিহ্ন-বিভাগ' কৰা হয়। ইয়াতেই প্ৰথম 'সূত্ৰ'ৰ উল্লেখ আছে আৰু এই 'সূত্ৰ'ৰ অৰ্থ সূত্ৰধাৰজনে কোৱা কথা বা বচন গতিকে সূত্ৰধাৰজনকো বুজোৱা হৈছে। কিন্তু চৰিত্ৰৰ মুখৰ 'বচন' বা 'কথা'ৰ উল্লেখ নাই ঃ

'বৈকুণ্ঠ নগৰ পটত লিখিয়া (লেখিয়া)
অঙ্ক কৰিলন্ত তাৰ।।

ধেমালিৰ ঘোষা প্ৰথমে লেখিলা
দ্বিতীয় শ্লোক ৰচিলা।
সূত্ৰ ভটিমাক গীতক কৰিয়া
চিহ্ন সবে বিভাগিলা।।'

-ৰামচৰণ ঠাকুৰ ঃ শঙ্কৰচৰিত।

চৰিত পুথি মতে, 'ধেমালি এৰিলে প্ৰৱেশৰ বেলা হয়'। 'চিহ্নযাত্ৰা'ত এই 'প্ৰৱেশ' কাৰ আছিল স্পষ্ট নহয়, পিছৰ অঙ্কীয়া নাটৰ দৰে অকল সূত্ৰধাৰৰ নে, আন প্ৰধান ভাৱৰীয়া সহ সূত্ৰধাৰৰ? ড° নেওগদেৱৰ মতে নাৰায়ণৰ ভাৱত শঙ্কৰদেৱ গৰুড়ৰ মুখাপিন্ধা সৰ্বজয়েৰে সৈতে পঙ্কজ বৈকুণ্ঠত (সাত বৈকুণ্ঠৰ এখন) প্ৰৱেশ দিলত ৰামৰাম গুৰুৱে সূত্ৰ চিয়াঁলে।[২৪] আকৌ, 'আন এখন বৈকুণ্ঠত ৰামৰাম নাৰায়ণ হ'ল,

২৩ 'ধেমালিৰ ঘোষা' পিছৰ অঙ্কীয়া নাটসমূহত সুকীয়াকৈ ৰচনা কৰা হোৱা নাই। এই নাটসমূহত 'নামঘোষা'ৰপৰা 'ধেমালিৰ ঘোষা' গোৱা হয়। তেনেহ'লে প্ৰথম 'চিহ্নযাত্ৰা'ত এই ঘোযা ক'ৰ পৰা গোৱা হৈছিল? যদি সুকীয়াকৈ শঙ্কৰদেৱে বিশেষভাৱে ৰচনা কৰিছিল তেনেহ'লে ভকতৰ মুখত সেই ঘোষাৰ এফাকিমানো থাকিব লাগিছিল। সুকীয়া শ্লোক যদি ৰচনা কৰিছিল তেনেহ'লে সেই শ্লোক নিশ্চয় থাকি গ'লহেঁতেন। সেইদৰে ভটিমা আৰু গীতসমূহো থাকিলহেঁতেন।

২৪ শ্ৰীশ্ৰীশঙ্কৰদেৱ, ৪ৰ্থ সং, পৃষ্ঠা ৬৯ ; সেই 'সূত্ৰ' পিছৰ নাটত থকাৰ দৰে গদ্যত আছিলনে? শঙ্কৰে সূত্ৰ গালে'। তাৰ উপৰিও আৰু পাঁচজন নাৰায়ণ, ছগৰাকী লক্ষ্মী আন দেৱতাও ওলাল।[২৫] ভীমা বায়নে তালমান ধৰিছিল, লক্ষ্মণ, বলাই, বহাগু,- এই তিনিজন গায়নে ভিন্ ভিন্ ৰাগ দিছিল। শঙ্কৰদেৱে নিজে বায়নো হৈছিল, নটুৱা, সূত্ৰ ওজা নাৰদ, নাৰায়ণ আদি চৈধ্যটা চৰিত্ৰৰ ৰূপায়ণ কৰিছিল বুলি 'কথা গুৰুচৰিত'ত লিখিছে।[২৬]

চৰিতপুথিসমূহৰ বৰ্ণনাৰপৰা বুজিব পাৰি যে 'চিহ্ন-যাত্ৰা'তেই প্ৰথম সূত্ৰধাৰ চৰিত্ৰৰ প্ৰৱেশ ঘটিছে। এই চৰিত্ৰটো তেতিয়াই গুৰুত্বপূৰ্ণ আছিল কাৰণে স্বয়ং শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ আৰু ৰামৰাম গুৰুৱে নিজে এই চৰিত্ৰ ৰূপায়িত কৰিছিল। কিন্তু তথাপি তাত 'ওজা' চৰিত্ৰ এটাও আছিল, যিটোৰ ৰূপায়নত স্বয়ং নাট্যকাৰ আছিল। পিছৰ অঙ্কীয়া নাটত গায়ন-বায়ন-সূত্ৰ আদি স্থায়ী অংশগ্ৰহণকাৰী সকল থাকি গ'ল, কিন্তু 'ওজা' চৰিত্ৰটো নাথাকিল কিয়? চিহ্নযাত্ৰাতেই[২৭] বা ওজাজনৰ কি এনে গুৰুদায়িত্ব আছিল যাৰ কাৰণে স্বয়ং নাট্যকাৰে এই ভাও লব লগা হৈছিল? ইয়াৰ দ্বাৰাই এইটো প্ৰমাণিত নহয়নে যে অঙ্কীয়া নাটৰ পৰিকল্পনাত ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ বহুখিনি বৰঙনি আছিল? ওজাপালিৰ পোনপটীয়া প্ৰভাৱ নহলে 'ওজা'ৰ চৰিত্ৰটো চিহ্নযাত্ৰাত অৰ্ন্তভূক্ত নহ'লহেঁতেন। গতিকে

অনুমান কৰিব পাৰি যে চিহ্নযাত্ৰাত ওজা আৰু সূত্ৰ দুয়োৰে গুৰুত্ব সমান আছিল আৰু ওজাই হয়তো ভটিমা আদিও পাঠ কৰিব লাগিছিল। মুঠতে, সূত্ৰধাৰজন চিহ্নযাত্ৰাত সৰ্বময় কৰ্তৃত্বত প্ৰতিষ্ঠিত হোৱা নাছিল। (চিহ্নযাত্ৰাত তিনিজন গায়নৰ উল্লেখো মন কৰিব লগীয়া। ওজাপালিত 'ডাইনাপালি' এজন থাকে, গায়ন-বায়ন নাই। আন

২৫ শ্ৰীশ্ৰীশঙ্কৰদেৱ, ৪ৰ্থ সং, পৃষ্ঠা ৬৯।

২৬ কথা-গুৰুচৰিত, পৃঃ ৩৭।

২৭ চিহ্নযাত্ৰা সম্পৰ্কীয় আলোচনা প্ৰসঙ্গীয়া টোকাত (ক) চাওক।

হাতে গোৱালপাৰাৰ 'ভাৰীগান'ত এজন মুল গাওনীয়া (গায়ন) থাকে যিজনে নাচি নাচি অঙ্গ-ভঙ্গী কৰি গীত গায়।[২৮]

এই গাওনীয়াৰ আদৰ্শতে গায়ন আৰু বায়নৰ বাব সৃষ্টি কৰা হৈছিলনে? লক্ষ্য কৰিব লগীয়া এয়ে যে পিছৰ অঙ্কীয়া নাটত এজনহে প্ৰধান গায়ন থাকে, যি 'ধেমালি' পৰিচালনা কৰে। (নাট ধেমালি, সৰু-ধেমালি, বৰ-ধেমালি, দেৱ-ধেমালি, মৃদং-ধেমালি, ঘোষা-ধেমালি) [২৯] সূত্ৰধাৰৰ প্ৰৱেশৰ আগলৈকে 'গায়ন-বায়নৰ জোৰা'ৰ নেতা হ'ল এই প্ৰধান গায়ন জন, যি ভাওনাৰ অঙ্গ এই জটিল ধেমালি অংশ পৰিচালনা কৰে। গায়ন-বায়নৰ 'জোৰা'ত বাৰজন নাইবা ততোধিক খোল-তাল বাদ্যত পাৰ্গত লোকে অংশ গ্ৰহণ কৰে। [৩০])

চিহ্নযাত্ৰাত ভাৱৰীয়াৰ মুখত বচন নথকাত[৩১] ভাৱৰীয়াৰ ওপৰতো সূত্ৰধাৰৰ কৰ্তৃত্ব সীমিত আছিল।

পত্নীপ্ৰসাদ নাটত সূত্ৰধাৰ : চিহ্নযাত্ৰা নাটখন লুপ্ত হোৱাত অকল চৰিত পুথিৰ বিৱৰণৰ ওপৰত ভেটি কৰিয়ে সূত্ৰধাৰৰ স্থান সম্পৰ্কে ইয়াতকৈ অধিক একো কব নোৱাৰি। চিহ্নযাত্ৰাৰ পিছত শঙ্কৰদেৱে নাটক সম্পৰ্কীয় আৰু পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলোৱাৰ সম্পৰ্কেও চৰিত পুথি নিমাত। গতিকে চিহ্নযাত্ৰাৰ পিছতেই প্ৰথম পূৰ্ণাঙ্গ

২৮ ভাৰীগান সম্পৰ্কীয় আলোচনাৰ কাৰণে প্ৰসঙ্গীয়া টোকা চাওক।

২৯ জোৰাই, জোৰণি, চাহিনি, গুৰুঘাট, সৰু-ধেমালি, বৰ-ধেমালি, ঘোষা-ধেমালি-(প্ৰসঙ্গীয়া টোকা (ক) চাওক)

৩০ প্ৰসঙ্গীয়া টোকাত (খ) শ্ৰীযুত বদনচন্দ্ৰ গোস্বমীৰ ধেমালি সম্পৰ্কীয় আলোচনা চাওক। লগতে প্ৰসঙ্গীয়া টোকা (ক) দ্ৰষ্টব্য।

৩১ প্ৰসঙ্গীয়া টোকাত (ক) চিহ্নযাত্ৰাৰ আলোচনা দ্ৰষ্টব্য। মুৰামুৰি সময়ত ছটা ল'ৰাক ছগৰাকী লক্ষ্মী সজাই প্ৰৱেশ কৰোৱাৰপৰাই বুজিব পাৰি চৰিত্ৰৰ বচন নাছিল আৰু অঙ্গ পৰিচালনাৰ প্ৰশিক্ষণ নাছিল। নাট পত্নী প্ৰসাদত সূত্ৰধাৰে কেনে স্থান গ্ৰহণ

কৰিছে বিচাৰ কৰা যাওক।[৩২]

প্ৰথম লক্ষ্য কৰিব লগীয়া কথা হ'ল, চিহ্নযাত্ৰাৰ 'ওজা' ইয়াত অনুপস্থিত। বাকী অঙ্কীয়া নাটৰ প্ৰধান অঙ্গবিলাকৰ ভিতৰত, 'প্ৰৰোচনা'[৩৩] আৰু 'আমুখ'[৩৪] অংশ নাই। আমুখৰ পিছত সভাসদক সম্বোধন কৰি নাটকৰ বিষয়-বস্তুৰ কথা জনাওঁতে এই নাট 'সাৱধানে' দেখা আৰু শুনাৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়া নাই। শঙ্কৰদেৱৰ বাকী নাটৰ প্ৰধান অঙ্গ 'মুক্তিমঙ্গল ভটিমা' ইয়াত নাই (য'ত দৰ্শক ৰাইজৰো মুক্তিবিধান কৰিবলৈ প্ৰাৰ্থনা কৰা হয়)।

শঙ্কৰদেৱৰ আন নাটবিলাকত এই অঙ্গকেইটাই নাটকেইখনক পূৰ্ণাঙ্গ কৰাৰ উপৰিও দৰ্শক-সভাসদৰ ওপৰলৈও সূত্ৰধাৰৰ ক্ষমতা আৰু কৰ্তৃত্ব সম্প্ৰসাৰিত কৰা হৈছে। কিন্তু এই প্ৰথম পূৰ্ণাঙ্গ নাটখনত সূত্ৰধাৰজন পূৰ্ণ মৰ্যাদাত এতিয়াও সুপ্ৰতিষ্ঠিত হোৱা নাই। আন কথাৰে কবলৈ গ'লে, নাটখনৰ দৰেই সূত্ৰধাৰ চৰিত্ৰও পৰীক্ষামূলক অৱস্থাতে আছে।[৩৫] ইয়াৰ পৰাই এই ধাৰণা সুস্পষ্ট হয় যে সূত্ৰধাৰ জন কেবাটাও পৰীক্ষামূলক স্তৰ পাৰ হৈহে বৰ্তমানৰ ৰূপ পাইছেহি।

মাধৱদেৱ নাটৰ 'সঙ্গী' চৰিত্ৰ : শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ 'বঢ়াৰ পো' অভেদাত্মা শ্ৰীমাধৱদেৱে কিন্তু সূত্ৰধাৰ চৰিত্ৰক 'বঢ়াবলৈ' চেষ্টা নকৰিলে, বৰং 'সঙ্গী' চৰিত্ৰটোহে বিকশিত কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিলে। তেওঁৰ নাটত সূত্ৰধাৰৰ কাৰ্যক বহুখিনি 'সংযত' কৰাত নাটকীয় কাহিনীৰ বিকাশ শঙ্কৰদেৱৰ নাটকীয় কাহিনীৰ বিকাশতকৈ অধিক

৩২ পত্নীপ্ৰসাদত সূত্ৰধাৰৰ স্থান সম্পৰ্কে 'পত্নীপ্ৰসাদ' প্ৰবন্ধ দ্ৰষ্টব্য।

৩৩ সূত্ৰধাৰে সভাসদক প্ৰথম সম্বোধন কৰা অংশ, প্ৰথমে সংস্কৃত শ্লোক এটা গাই পিছ ত কথাৰ ব্যৱহাৰ কৰা হয়।

৩৪ সূত্ৰধাৰ আৰু সঙ্গীৰ কথা-বতৰাৰ অংশক আমুখ বা ত্ৰিগত বোলে।

৩৫ 'পত্নীপ্ৰসাদ' প্ৰবন্ধ দ্ৰষ্টব্য।

স্বাভাৱিক হৈ পৰিছে; 'পিম্পৰা-গুচোৱা' ঝুমুৰাত সূত্ৰধাৰৰ ঠাইত সঙ্গীকহে নাট্যকাৰৰ প্ৰতিনিধি কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। সেয়ে হ'লেও সূত্ৰধাৰৰ মৰ্যাদা অৱশ্যে ক্ষুণ্ণ হোৱা নাই।

সূত্ৰধাৰ সম্পৰ্কীয় এই আলোচনাত সূত্ৰধাৰৰ কাৰ্যাৱলী, স্থান, সূত্ৰধাৰ চৰিত্ৰৰ জন্ম আৰু বিকাশৰ ধাৰা সম্পৰ্কে বিচাৰ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছো। আলোচনাৰ মাজেদি ইয়াকে দেখুৱাবলৈ বিচৰা হৈছে যে সূত্ৰধাৰ প্ৰকৃততে মহাপুৰুষৰ অঙ্কীয়া নাটৰ লগৰে মৌলিক সৃষ্টি। অঙ্কীয়া নাটৰ জন্ম আৰু বিকাশৰ বুৰঞ্জীয়ে সূত্ৰধাৰৰো জন্ম আৰু বিকাশৰ বুৰঞ্জী। সূত্ৰধাৰজন অঙ্কীয়া নাটৰ আদৰ্শ দৰ্শক, আদৰ্শ ভকত আৰু নাট্যকাৰৰ প্ৰতিনিধি-প্ৰতিনিধিতকৈও, তেৱেঁই ছদ্মবেশী নাট্যকাৰজনেই।

ভৱিষ্যতে যোগ্যজনৰ হাতত সূত্ৰধাৰ আৰু অঙ্কীয়া নাট সম্পৰ্কেও অধিক নতুন তথ্য উদঘাটিত হ'ব, এই আশা লৈ বৰ্তমানৰ আলোচনাৰ সামৰণি মাৰিলো।*

প্ৰসঙ্গীয়া টোকা (ক)

।। অঙ্ক শব্দৰ আঁতি-গুৰি : চিহ্নযাত্ৰাৰ অভিনয়।।

'অঙ্ক' শব্দটোৰ উৎপত্তি সম্পৰ্কে বহুতো আলোচনা হৈ গৈছে। আচৰিত কথা এয়ে যে প্ৰথম নাট্যকাৰ শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱ বা অনুগামী নাট্যকাৰসকলে, আনকি প্ৰথম 'অঙ্ক' শব্দ চৰিত পুথিত ব্যৱহাৰ

*এই প্ৰবন্ধ ৰচনা সম্পৰ্কীয় কেইটামান কথা প্ৰসঙ্গীয়া টোকাত দিয়া হৈছে।

কৰোতা ৰামচৰণ ঠাকুৰেও তেওঁ নিজে ৰচনা কৰা নাটক 'অঙ্ক' বোলা নাই বা নাটৰ ক'তো 'অঙ্ক' শব্দ ব্যৱহাৰ কৰা নাই। পিছৰকালৰ ৰামচৰণ ঠাকুৰকে ধৰি অন্যান্য চৰিতকাৰ সকলেহে এই শব্দটো চৰিত পুথিত নাট অৰ্থত ব্যৱহাৰ কৰিছে। (দ্বিজভূষণৰ গুৰুচৰিত, ৰচকৰ নাম নথকা কথাগুৰুচৰিত আদিত)

........"বৈকুণ্ঠ নগৰ পটত লিখিয়া (লেখিয়া) অঙ্ক কৰিলন্ত তাৰ।।

.......সূত্ৰ ভটিমাক গীতক কৰিয়া চিন্ন সবে বিভাগিল।।

যাৰ যেন থান যিমত লক্ষণ কল্পতৰু উপবন।

সৰোবৰচয় অধিক শোভয় অনন্ত শয্যা শোভন।।"..........ইয়াত 'লিখিয়া' শব্দটো 'লেখিয়া' অৰ্থত ব্যৱহৃত হৈছে (নকলকাৰৰ প্ৰমাদো হ'ব পাৰে।) 'লেখ' ধাতুৰ অৰ্থ আঁকাও (ছবি) হয়। (চিত্ৰ অঙ্কন কৰিব পাৰিছিল কাৰণে 'চিত্ৰলেখা'। মৌখিক গীততো একে অৰ্থত 'লেখ্' ধাতুৰ ব্যৱহাৰ আছেঃ-'ওৰণিত লেখিবা বসুদেৱ পিতা, আঁচলত লেখিবা দৈৱকী মাতা'।) কিন্তু ইয়াৰ পিছতে 'অঙ্ক কৰা' পদটোৱেও একে অৰ্থকে বুজোৱাত 'লিখ' ধাতুৰ অৰ্থ লৈ সমস্যাৰ সৃষ্টি হৈছে। প্ৰকৃততে 'অঙ্ক' শব্দৰ এটা অৰ্থ 'চিহ্ন' আৰু সেই অৰ্থতহে 'অঙ্ক কৰিলন্ত বুলি ঠাকুৰে লিখিছে। 'অঙ্ক কৰাৰ' অৰ্থ 'চিহ্নিত কৰা' বা 'চিহ্ন দিয়া'। 'চিহ্ন' শব্দই প্ৰতীক বা বিশেষ লক্ষণ বুজাইছে। যি বিশেষ সংকেত বা লক্ষণৰ দ্বাৰা কোনো বস্তুক বুজাব পাৰি সেয়ে চিহ্ন, সেই অৰ্থত 'অঙ্ক' শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰি, সেই অৰ্থ পৰিষ্কাৰ কৰিবলৈ আকৌ 'লক্ষণ' শব্দটো ৰামচৰণ ঠাকুৰে ব্যৱহাৰ কৰিছে। তেনেহ'লে.'চিন্ন সবে বিভাগিল'ৰ অৰ্থ কি হ'ব?

'চিহ্নযাত্ৰা'ত সাতবৈকুণ্ঠৰ পট আঁকা হৈছিল। ভাগৱতত সাতখন বৈকুণ্ঠৰ কথা

নাই যদিও স্বৰ্গীয় ৰাজমোহন নাথদেৱৰ মতে 'সাতখন স্বৰ্গ, স্বৰ্গীয় তীৰ্থনাথ গোস্বমীৰ 'বৈষ্ণৱীকীৰ্ত্তন' সম্পাদিত [১] পুথিৰ মতে, শ্বেতবিলাস, সান্তনুবিলাস, পুষ্পবিলাস, পঙ্কজবিলাস, কণকদণ্ড, সনাতন আৰু গোলোক। চৰিত পুথিত 'পট-বৈকুণ্ঠ' আৰু পঙ্কজ-বৈকুণ্ঠৰ নাম আছে। পট-বৈকুণ্ঠই চিত্ৰপটত আঁকা বৈকুণ্ঠকে সাধাৰণ অৰ্থত বুজাব পাৰে। গতিকে 'চিহ্নযাত্ৰা'ত এই সাত বৈকুণ্ঠৰ চিত্ৰ থকাই শুদ্ধ হ'ব।

এই সাতখন বৈকুণ্ঠ হয় একেখন পটতে আঁকি লৈ সাতটা ভাগত ভগাইছিল বা আহল-বহল মঞ্চত সাতখন বেলেগ বেলেগ পটত এই চিত্ৰ আঁকা হৈছিল। প্ৰত্যেকখন বৈকুণ্ঠৰ নিজা নিজা চিহ্ন বা লক্ষণবিলাক পটবিলাকৰ বিশেষ স্থানত (নিজ নিজ স্থানত) ভগাই দিয়া কাৰ্যকে ৰামচৰণ ঠাকুৰে, 'চিন্ন সব বিভাগিলা' বুলি লিখিছে। 'যাৰ যেন থান'-অৰ্থাৎ যি যি ঠাইত যি যি বস্তু থাকিব লাগে, যেনে, কল্পতৰু, উপবন, সৰোবৰ, অনন্তশয্যা, ইত্যাদি। 'কথাগুৰু চৰিত' পুথিত আছে; শঙ্কৰদেৱে কল্পতৰু গছজোপা ক'তদিম ভাবি চিন্তি থাকোতে দাসী চন্দৰী আয়ে ধান মেলি থকাৰপৰাই উঠি আহি 'শ্ৰীমন্দিৰৰ কাষত সপ্তমদ্বাৰ আগকৈ' চিত্ৰত ঠাই দেখুৱাই দিছিল।[২] তাৰ উপৰি ব্ৰহ্মা, নাৰদ, শিৱ, পাৰিষদ

১......."কোনো পুৰাণত সাত বৈকুণ্ঠৰ কথা লিখা নাই। বৈকুণ্ঠ এখনেই, সাতধাম বা সাতলোক আছে; ভূলোক -এই পৃথিৱী; ভুৱলোক-ভূমিৰ ওপৰৰ সূৰ্যলৈকে ... ইয়াত সিদ্ধ চাৰণ বিদ্যাধৰ আদি থাকে; স্বৰ্গলোক - ভুৱলোকৰ ওপৰত ধ্ৰুৱলৈকে- ই দেৱৰ্ষি আদিৰ বাস ;মহলোক-স্বৰ্গলোকৰ ওপৰত; ইয়াত কল্পবাসীসকলে বাস কৰে; জনলোক-মহলোকৰ ওপৰত-ইয়াত দেৱতাসকল বিৰাজ কৰে; তপলোক-জনলোকৰ ওপৰত; ইয়াত যিসকল দেৱতা থাকে তেওঁলোক আন দেৱতাৰ দ্বাৰা পূজিত হয়। সত্যলোক-ব্ৰহ্মালোক বা বৈকুণ্ঠ,-ই সকলোৰে ওপৰত; ইয়াত স্বয়ং শ্ৰীপতি নাৰায়ণ থাকে।"............

(কালিয়দমন নাট ঃ নাথদেৱৰ সম্পাদনা, পৃষ্ঠা ৪০) ২কথাগুৰুচৰিত ঃ পৃষ্ঠা ৩৭

আদিৰ স্থান সম্পৰ্কেও কোনো প্ৰতীকৰ ব্যৱহাৰ কৰিছিল (যেনে নাৰদৰ বীণা,শিৱৰ ত্ৰিশূল বা তেওঁলোকৰ বাহন ইত্যাদি)। শঙ্কৰদেৱে নিজে নাৰায়ণৰ ভাও লৈ অনন্তশায়ী বিষ্ণুৰ চিত্ৰৰ কাষত বহিছিল আৰু 'পাৰিষদগণে তৈত উপাসা কৰন্ত'। গতিকে অনুমান কৰিব পাৰি যে এই যাত্ৰাত 'আহাৰ্য' অভিনয়ৰো[৩] (মুখা আৰু অন্যান্য আহৰণ কৰি আনিবপৰা সাজ-সজ্জাৰ ব্যৱহাৰযুক্ত অভিনয়) ব্যৱস্থা আছিল, অৰ্থাৎ মঞ্চৰ ওপৰত অনন্তশয্যাশায়ী বিষ্ণুৰ চিত্ৰৰ তলত বা কাষত বাঁহৰ কাঠি আদিৰে বিশেষভাৱে নিৰ্মিত অনন্তশয্যা এখনো সজাই থোৱা হৈছিল। পাৰিষদসকলে নিশ্চয় বিশেষ ভাৱে ৰচিত গীত গাই উপাসা কৰিছিল।

'এহিমতে পটে যেৱে নাট লিখিলন্ত'- অর্থাৎ এইদৰেই নাটৰ কাহিনী অংশ চিত্রৰ দ্বাৰা, চিহ্নৰ দ্বাৰা (বা অঙ্কৰ দ্বাৰা বা লক্ষণৰ দ্বাৰা) পটতে সম্পূর্ণ কৰিছিল। এইদৰে যাত্রাখনত 'চিহ্ন'ৰ ব্যৱহাৰ ইমান প্রচুৰ হৈছিল কাৰণেই নামকৰণো 'চিহ্ন' হ'ল। এই যাত্রাৰ প্রভাৱ সর্বসাধাৰণৰ ওপৰত আৰু জ্ঞানী পণ্ডিতসকলৰ ওপৰতো ইমান সুদূৰপ্রসাৰী হৈছিল যে বহুতেই শঙ্কৰক গুৰু মানি কৃষ্ণত শৰণ লৈছিল, (শিক্ষাগুৰু মহেন্দ্রকন্দলি, পুৰোহিত ৰাম-ৰাম গুৰু প্রমুখ্যে), আৰু পিছলৈ ভক্তসকলে শঙ্কৰদেৱ মাধৱদেৱৰ আদিৰ নাট, যাত্রাকো 'অঙ্ক' আখ্যা দিয়া হ'ল! 'চিহ্ন' অর্থতেই 'অঙ্ক' শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰিছিল নিশ্চয়, কাৰণ অকল 'চিহ্ন' বুলিলে এখন বিশেষ নাটকহে বুজাব।

শঙ্কৰদেৱে যদি 'অঙ্ক-যাত্রা' নাম দিলেহেঁতেন, তেনেহলে ৰাইজে পিছৰ নাটবিলাকক 'চিহ্ন' আখ্যা বা নাম দিলেহেঁতেন। ভকতসকলে কিন্তু আজিও নিজ নিজ পন্থৰ শঙ্কৰদেৱ, মাধৱদেৱ, গোপালদেৱৰ নাট সমূহকেহে 'অঙ্ক' আখ্যা দিয়ে।

৩ মুখাৰ ব্যৱহাৰ হৈছিল। সর্বজয়ে গৰুড়ৰ মুখা পিন্ধিছিল, বাকী ব্রহ্মা, শিৱ আদি দেৱতাসকলেও মুখাৰ ব্যৱহাৰ কৰিছিল।

যি কি নহক, চৰিতকাৰৰপৰা এই শব্দটো লৈ আধুনিক শিক্ষিত সমাজে ইয়াৰ আন এটা অর্থ 'নাটকৰ ভাগ' বুলি ধৰি, ইংৰাজী 'ৱান এক্ট প্লে'ৰ আদর্শত একঅঙ্কযুক্ত পুৰণি নাট বুজাবলৈ 'অঙ্কীয়া নাট' শব্দটোৰ সৃষ্টি কৰি পেলালে। আধুনিক এক অঙ্কৰ নাটকক 'অঙ্কীয়াৰ'পৰা বেলেগ দেখুৱাবলৈ আমি সেইবিলাকক 'একাঙ্কিকা' নাম দিলো, 'অঙ্কীয়া' নাম নিদিলো। এয়ে 'অঙ্ক' আৰু অঙ্কীয়া শব্দৰ জন্ম-ৰহস্য। এক অঙ্ক যুক্ত বুলি 'অঙ্কীয়া' শব্দৰ ব্যৱহাৰ নিশ্চয় অশুদ্ধ নহয়, ৰামচৰণ ঠাকুৰে কিন্তু সেই অর্থত 'অঙ্ক' শব্দৰ ব্যৱহাৰ কৰা নাছিল। (অঙ্ক শব্দৰ অর্থ-চিহ্ন, ৰেখা, কোলা, নাটকৰ বিভাগ, গণিত, সংখ্যাগণনা)।

প্রশ্ন হ'ব পাৰে, ঠাকুৰে 'অঙ্ক কৰিলন্ত তাৰ' বোলোতে 'চিহ্নযাত্রা'ৰ অঙ্ক বিভাগ কৰাটোকো বুজাব পাৰে। তেতিয়া হ'লে ক'ব লাগিব যে চিহ্নযাত্রাখন সাত-অঙ্কৰ নাট আছিল। সাতদিন সাতৰাতি এই ভাওনা চলিছিল, গতিকে প্রতিদিনে (ৰাতিয়ে) একোটা অঙ্কৰ অভিনয় হৈছিল আৰু প্রতিখন বৈকুণ্ঠক লৈ একোটা অঙ্ক ৰচনা কৰা হৈছিল। তেতিয়া নিশ্চয় সংস্কৃত নাটৰ আৰ্হিত এই নাট ৰচনা কৰিছিল আৰু নাটৰ প্রধান অঙ্গ 'সংলাপ'ৰ ব্যৱহাৰ হৈছিল। তেনেহ'লে সেই মুল্যবান বৃহদাকাৰ নাটখন কলৈ গ'ল? শঙ্কৰদেৱে নিশ্চয় যতনেৰে ৰক্ষা কৰিব লাগিছিল।

ঠাকুৰে 'নাটকৰ বিভাগ' অর্থত 'অঙ্ক' শব্দৰ ব্যৱহাৰ কৰা যে নাছিল সেই কথা বিচাৰত সুস্পষ্ট। শঙ্কৰদেৱৰ এই নাট সংস্কৃত ৰূপক-উপৰূপকৰ অন্ধ অনুকৰণ নহয়, ই মহাপুৰুষৰ নিজস্ব চিন্তা আৰু উদ্ভাৱনী শক্তিৰ ফল। এই প্রথম পৰীক্ষামূলক নাটত

(যাত্রাত) সংলাপ বা বচনৰ ব্যৱহাৰ যে নাছিল এই কথাত সমালোচকসকল একমত। চৰিতকাৰেও 'কথা' বা 'বচন' লিখাৰ কথা চৰিতত লিখা নাই। তাৰ উপৰি চৰিত পুথিতে আৰু এটা অন্তৰঙ্গ প্ৰমাণ আছে। মুৰামুৰি সময়ত দেখা গ'ল যে লক্ষ্মীৰ ভাও কোনেও লোৱা নাই। লৰালৰিকৈ ছজন ল'ৰাক (বলৰাম, শ্ৰীৰামগুৰু, কম্বলধৰা, ৰঘুপতি ৰজকৰ পুত্ৰ চিদা, মথুৰাৰ পুত্ৰ হৰিধন) তিৰোতাৰ সাজ পিন্ধাই লক্ষ্মী সজালে আৰু গৰুড়ৰ ভাও লোৱা সৰ্বজয়ে নিজেও গৰুড়ৰ মুখা খুলি লক্ষ্মী সাজিলে। বচন থকা হ'লে নিশ্চয় 'আখৰা' কৰিব লাগিলহেঁতেন, আৰু আখৰা কৰা হ'লে এই ভুল নহলহেঁতেন।

এই সাতগৰাকী 'লক্ষ্মীয়ে' চিহ্ন যাত্ৰাত তেনেহ'লে কি কৰিছিল? নিশ্চয় চিহ্নিত স্থানত নাৰায়ণৰ কাষত থিয় হৈ বা বহি আছিল। তেওঁলোকৰ বচনো নাছিল, অঙ্গভঙ্গি বা নৃত্য-ভঙ্গিও নাছিল-যিহেতু নৃত্যৰ প্ৰশিক্ষণো দিয়া নাছিল-ভাৱৰীয়াবিলাকে সম্ভৱ নৃত্যও কৰিব নালাগিছিল। কাৰণ নৃত্যৰ কাৰণে নটুৱা আছিল আৰু তেওঁলোকক বিশেষভাবে প্ৰশিক্ষণ দিয়া হৈছিল নিশ্চয়। এই নটুৱাসকলৰ মাজত শঙ্কৰদেৱেও নাচিছিল। সাতখন বৈকুণ্ঠৰ নাৰায়ণ এজনমাত্ৰ, -শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ। এবাৰ ৰামৰাম গুৰুৱে নাৰায়ণৰ ভাও লৈছিল, সেইদিনা শঙ্কৰদেৱে সূত্ৰ ধৰিছিল। শঙ্কৰদেৱে চিহ্নযাত্ৰাত বায়ন, নটুৱা,নাৰদ, নাৰায়ণ, ওজা আদি মুঠতে চৈধটা (১৪) ভাও লৈছিল। (কথা গুৰুচৰিত, পৃঃ ৩৭) সম্ভৱ সাদিনৰ ভিতৰত চৈধটা ভাও লৈছিল। শঙ্কৰদেৱে ওজাৰ ভাও লোৱাৰপৰাও বুজিব পাৰি এই ভাও সূত্ৰধাৰৰ দৰেই গুৰুত্বপূৰ্ণ আছিল। (ওজাজন সূত্ৰ, গায়ন, বায়ন, নটুৱা আদিৰ দৰেই ভাওনাৰ চৰিত্ৰ, কাহিনী বা কথাবস্তুৰ অভিনেতা চৰিত্ৰ নহয়। পিছৰ নাটবিলাকত তেওঁক কিয় স্থান নিৰ্দিলে চিন্তাৰ বিষয়। সম্ভৱ পিছলৈ সূত্ৰধাৰজনকে তেওঁৰ দায়িত্বখিনিও অৰ্পণ কৰি তেওঁক আঁতৰাই দিলে। চিহ্ন যাত্ৰাত সম্ভৱ এজনৰ কামকে দুজনে ভগাই লৈছিল। আৰু সম্ভৱ, সূত্ৰধাৰৰ বক্তব্যখিনি সূত্ৰধাৰে মাতিছিল (সূত্ৰ ৰক্ষা কৰি গৈছিল) আৰু নাটৰ মাজৰ গীত বিলাক (যেনে পাৰিষদৰ উপাসনা গীত আদি) পৰিচালনা কৰিছিল ওজাজনে।)

অঙ্কীয়া নাটৰ গায়ন-বায়নৰ জোৰা : ওজাপালিৰ ওজাজনক যদি শঙ্কৰদেৱে চিহ্নযাত্ৰালৈ তুলি আনিলে বুলি অনুমান কৰা হয় তেনেহ'লে গায়ন-বায়ন আৰু তেওঁলোকৰ অনুগামী সকলক ক'ৰপৰা আনিলে? ওজাপালিৰ প্ৰধান পালিজনৰ (ডাইনাপালি) আৰ্হিত বায়নজনৰ সৃষ্টি কৰিলেনে কি? গোৱালপাৰাৰ লোক নাট্য 'ভাৰীগান' আদিৰ 'গাওনীয়া'জনৰ আৰ্হিত বায়নৰ বাবটোৰ সৃষ্টি কৰিলেনে কি? চিহ্নযাত্ৰাৰ বৰ্ণনাত এই সম্পৰ্কত বিশেষ লক্ষ্য কৰিবলগীয়া কথা এয়ে যে শংকৰদেৱে নিজেও এবাৰ 'বায়নৰ' ভাও লৈছিল। পিছৰ অঙ্কীয়া ভাওনাতো বায়নৰ স্থান গুৰুত্বপূৰ্ণ। সূত্ৰধাৰ প্ৰৱেশ কৰাৰ আগলৈকে বায়নেই 'জোৰাৰ' পৰিচালনা কৰে। বায়ন (বাদ্যবিশাৰদ)

এটা উপাধি, গুৰুঘৰৰ নিৰ্মালি, মালা (গুৰুৰ অনুমোদন ৰাইজৰ নিৰ্বাচন) পালেহে বায়ন উপাধি আৰু সম্মানৰ অধিকাৰী হয়। কেবাজনো থাকিলেও মুল বায়ন এজনহে। সেইদৰে সংগীতৰ বিশেষ সাধনা থকা, বিভিন্ন ৰাগ ভালদৰে আয়ত্ব কৰিব জনাজনেহে 'গায়ন' উপাধি বা বাব পায়। 'গায়ন-বায়নৰ 'জোৰা'ত বায়নজনহে আগ, গায়ন নহয়, তথাপি দুয়োজনৰ গুৰুত্ব সমান। সেয়েহে প্ৰধান গায়ন আৰু প্ৰধান বায়নজনৰ লগৰ বাকী পালি গায়ন-বায়ন সকলক একে লগে 'গায়ন-বায়ন জোৰা' বোলে। চিহ্নযাত্ৰাৰ বৰ্ণনাত আমি দুজন বায়নৰ নাম পাওঁ, ভীমা বায়ন আৰু স্বয়ং শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ। গায়ন তিনি জনৰ নাম পাওঁ, লক্ষ্মণ, বলাই আৰু বহাগু।

বৰ্তমানৰ ভাওনাতো তিনিজন গায়ন (ততোধিক হ'ব পাৰে) একে শাৰীতে থাকিব লাগে, তেওঁলোকৰ মাজৰ জনেই মুল গায়ন। এওঁলোকে গায়ন-বায়নৰ জোৰাৰ একেবাৰেই শেষৰ শাৰীত পুবফালে (থাপনাৰ ফালে) মুখ কৰি থিয়হৈ শাৰী পাতি থাকিব।

বায়নৰ সংখ্যা কিন্তু অতি কমেও ন (৯) জন হ'ব লাগে (অধিক হ'ব পাৰে), প্ৰতিশাৰীতে তিনিজনকৈ তেওঁলোক তিনি

৪ প্ৰসঙ্গীয়া টোকাৰ ভাৰীগানৰ আলোচনা দ্ৰষ্টব্য

শাৰী হৈ উত্তৰফালে মুখ কৰি থিয় হ'ব লাগিব। সম্মুখৰ শাৰীৰ উত্তৰফালৰ প্ৰথম জন বায়নেই মুল বায়ন। কেতিয়াবা শেষৰ শাৰীৰ উত্তৰফালৰ প্ৰথম স্থানতো (কোনো কোনো ঠাইত) মুল বায়নজনে স্থান লয়। মুল বায়নজনৰ সাজপাৰৰ বিশেষত্ব আছে, এওঁ ঘুৰী পিন্ধিব , মুৰত পাগ্, পাগৰ ওপৰত 'ঘুনুচা' (ক'লা আঁচুসুতাৰ সমষ্টি) আৰু গুৰুঘৰীয়া মালা থাকিব। বাকীসকলে ঘুৰী নিপিন্ধে, মালা আৰু 'ঘুনুচা' নলয়, কিন্তু পাগ্ মাৰে।*

প্ৰসঙ্গীয়া টোকা (খ)

।। গায়ন-বায়নৰ জোৰাৰ ধেমালি অনুষ্ঠানঃ আধ্যাত্মিক তাৎপৰ্য।।

কলা কৃষ্টিৰ লগত আধ্যাত্মিক ভাবৰ মধুৰ সংমিশ্ৰণ অঙ্কীয়া নাটৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য।........প্ৰথমতে নাটমেলা বুলি এটা অনুষ্ঠান হয়। সেইদিনা নামঘৰত মাহ-প্ৰমাদ দি গুৱা-দণ্ড আগ বঢ়াই সূত্ৰাধাৰী, গায়ন-বায়ন, সমূহ ভাৱৰীয়া একত্ৰিত হৈ পূৰ্বৰঙ্গৰ সূচনা কৰে, ইয়াকে নাটমেলা বুলি কয়। আখৰা চলি থাকে। আখৰাৰ আৰম্ভতে

সকলোৱে সেৱা জনায়। আখৰা শেষ কৰিও সেৱা জনায়। ভাওনাৰ নিৰ্দিষ্ট দিনৰ আগদিনা গধূলি (কোনো কোনো ঠাই আৰু ক্ষেত্ৰত ভাওনাৰ দিনা পুৱা) 'গন্ধবাদন' হয়। (গন্ধগোৱা বুলিও কোৱা হয়।) ভাওনাৰ দিনা সন্ধ্যাতে নামঘৰৰ সিংহাসনৰ সন্মুখত কলগছৰ মূঢ়া এটা খুলি ওভোতাকৈ মাটিত পুতি তাত আঁৰে চাউল আৰু মিঠা তেল দি বন্তি জ্বলাই দিয়ে। ইয়াকে 'ভোটা' বোলে। এই ভোটা —

গায়ন-বায়নৰ জোৰাৰ অনুষ্ঠানৰ বৰ্ণনা প্ৰসঙ্গীয়া টোকা (খ) ত পাব।

টোৱেই আধ্যাত্মিক ভাৱত অখণ্ড জ্ঞান-স্বৰূপ পূৰ্ণ ব্ৰহ্মৰ প্ৰতীক বুলি ধৰা হয়। তাৰ পাছত গায়ন-বায়নৰ নিৰ্দিষ্ট সাজপাৰ পিন্ধি অগ্নিগড় আৰু আৰিয়া লৈ নাচ আগবঢ়াই আনে মৃদু মধুৰ বাজনা আৰু গীতৰ সমন্বয়ত।......... আৰিয়া দুডাল পৰাবিদ্যা (পৰম জ্ঞান) আৰু অপৰা বিদ্যাৰ (সাধাৰণ জ্ঞান) প্ৰতীক। অৰ্ধবৃত্তাকাৰ এডাল বাঁহৰ কামিত ফুটা কঁৰি 'ন ডাল' খণ্ড শলাত জুই লগাই সেই ফুটাবিলাকত সুমুৱাই দিয়ে। ইয়াকে 'অগ্নিগড়' বোলে। আৰিয়াৰ পিছ তে দুজন মানুহে দুইমুৰে ধৰি এই জ্বলন্ত 'অগ্নিগড়' ডাল লৈ যায়। এই অগ্নিগড় 'নৱধা ভক্তি'ৰ প্ৰতীক। ইয়াৰ অৰ্থ হ'ল ভক্তি আৱৰণৰ যোগেদি জ্ঞান লাভ কৰি পৰম ব্ৰহ্মাৰ অন্বেষণ কৰা। অগ্নিগড় ডাল এঠাইত ৰখাই, আৰিয়াধাৰী দুজনে হাতত আৰিয়া লৈ আগবাঢ়ে। গায়ন-বায়নৰ জোৰাই আৰিয়াৰ পাচ লয়। নামঘৰৰ সিংহাসনৰ আগেদি গৈ ঘূৰি আহি টুপৰপৰা ৪ (চাৰি) সংখ্যাৰ আকৃতিত ৭ (সাত) পাক ঘূৰে। এই চাৰি হ'ল মহাপুৰুষীয়া বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ চাৰিখুটি - নাম, দেৱ, গুৰু, ভকত। (আন অৰ্থত চৰ্তুবৰ্গ-ধৰ্ম, অৰ্থ, কাম, মোক্ষ)। এই চাৰিৰ সাধনৰ যোগেদিহে মানুহ আধ্যাত্মিক পথত অগ্ৰসৰ হ'ব পাৰে। ৭ বাৰ ঘূৰাৰ অৰ্থ হ'ল নাট্যমঞ্চত- (নামঘৰত) 'সপ্তবৈকুণ্ঠ'ৰ সৃষ্টি কৰি লোৱা। এইদৰে ঘূৰাৰ পাছ ত গায়ন-বায়নৰ জোৰা নামঘৰৰ (মঞ্চৰ) টুপত তিনিজন তিনিজনকৈ শাৰী পাতি থিয় হয়হি। সেইঠাইতে অগ্নিগড় প্ৰজ্বালিত থাকে। আৰিয়াধাৰী দুজনো আহি গায়ন-বায়নৰ আগত থিয় হয়হি। তেতিয়া সমাজত নিৰ্দিষ্ট আসনত বহি থকা সত্ৰাধিকাৰ (বা যি কোনো সন্মানিত মুখ্য অতিথি) আহি গায়ন-বায়নৰ সন্মুখত তলৰ শ্লোকটো গায়-

"যেষাং শ্ৰীমৎ যশোদাসুত পদকমলে নাস্তি ভক্তি নৰাণাং। যেসাম্ আভীৰকন্যা গুণগাণ কথনে নানুসক্তে ৰসজ্ঞাঃ।। যে শ্ৰীকৃষ্ণ লীলা ললিত গুণ শ্ৰৱণে নাদত্তে কৰ্ণম্। ধিক্ তান্ ; ধিক তান্ ক্ৰিয়ৎ ক্ৰিয়ৎ মৃদঙ্গ তৰঙ্গাঃ।।"

এই শ্লোক গোৱাৰ পিছত হৰিধ্বনিৰে 'তৌ তাক্‌ধিন ধেই' এই বোলটো খোলত বজাই গায়ন-বায়নে পূৰ্বৰঙ্গৰ (ধেমালি) কাম আৰম্ভ কৰে। জোৰণি, চাহিনি, গুৰুঘাট, সৰু ধেমালি, বৰ ধেমালি, ঘোষা ধেমালি গাই সূত্ৰধাৰৰ প্ৰৱেশ কৰায়। সূত্ৰধাৰৰ নৃত্য, শ্লোক আৰু প্ৰৱেশৰ গীতৰ অন্তত .... শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰৱেশ হয়। এই শ্ৰীকৃষ্ণ সপ্তবৈকুণ্ঠৰ

অধিষ্ঠাতা স্বৰূপে, 'ঐচন প্ৰকাৰে শ্ৰীকৃষ্ণ প্ৰৱেশ কৰিকহো সভামধ্যে একপাশ হৈয়ে বৈঠে ৰহল।'*

-শ্ৰীবদনচন্দ্ৰ গোস্বামী

প্ৰসঙ্গীয়া টোকা (গ)

"The chorus was, at each stage of the action, to collect and weigh the impressions which the action at the stage naturally make on a pious thoughtful mind;...........If the feeling with which the actual spectator regarded the course of the tragedy could be deepened by reminding him of what was past, or by indicating to him what was to come, it was the province of the ideal spectator so to deepen it. To combine, to deepen for the spectator the feelings excited in him by the sight of what was passing on the stage

*কাল-সংহতিৰ ৰামচন্দ্ৰদেৱৰ দ্বাৰা প্ৰতিষ্ঠিত খোঁৱা-মোচৰ সত্ৰৰ শ্ৰীগোস্বামীদেৱ বৰ্তমান নগাওঁ চৰকাৰী উঃ মাঃ ছোৱালী হাইস্কুলৰ উপাধ্যক্ষ। মোৰ অনুৰোধক্ৰমে তেখেতে অঙ্কীয়া নাটৰ আধ্যাত্মিক তাৎপৰ্য সম্পৰ্কে এই আলোচনা লিখি দিয়ে।

-this is the one grand effect produced by the chorus in Greek tragedy."

-Mathew Arnold

(Hudson-অৰ An Introduction to the Study of Literature গ্ৰন্থৰপৰা উদ্ধৃত)।

আৰ্ণল্ডৰ এই মন্তব্য সূত্ৰধাৰৰ ক্ষেত্ৰতো যে প্ৰায় সমানে প্ৰযোজ্য সেই কথা আলোচনা প্ৰসঙ্গত দেখুৱাই অহা হৈছে।

-লিখক

প্ৰসঙ্গীয়া টোকা (ঘ)।। ভাৰীগান।।

এই প্ৰবন্ধটো লিখকে স্নাতকোত্তৰ ছাত্ৰ অৱস্থাত লিখা। বৰ্তমান প্ৰবন্ধটো নতুনকৈ লিখা হৈছে। সেই সময়ত মোৰ 'ৰুম-মেট' গোৱালপাৰাৰ শ্ৰীধৰণীকান্ত ৰাভাই এই আলোচনাৰ সম্পৰ্কত গোৱালপাৰাত প্ৰচলিত 'ভাৰীগান' নামৰ একপ্ৰকাৰ নাট্যানুষ্ঠানৰ কথা কৈছিল। সেইসময়তে 'জয়ন্তী'ত (১৯৫৩ চনৰ ভাদ সংখ্যা) ছপাহোৱা প্ৰবন্ধটোৰ সামৰণিত লিখিছিলো, "তেখেতে (শ্ৰীৰাভাই) দিয়া বৰ্ণনাৰপৰা অঙ্কীয়া নাট্য-পূৰ্ব অনুষ্ঠান 'ভাৰীগান'ৰ প্ৰভাৱো অঙ্কীয়া নাটত পৰাটো একো অসম্ভৱ নহয়।"

কিছুদিনৰ আগতে অধ্যাপক বীৰেন্দ্ৰকুমাৰ দত্তৰ 'গোৱালপাৰাৰ লোক-নাট্য' শীৰ্ষক এটি তথ্য-বহুল, পাণ্ডিত্যপূৰ্ণ আলোচনা 'সংলাপ'ত (সম্পাদনা ঃ ভবেন বৰুৱা) পঢ়িবলৈ পাওঁ। এই সম্পৰ্কীয় আলোচনা আগতে হৈছে বুলি * এই প্ৰবন্ধতে সম্ভেদ পাওঁ যদিও দুখৰ বিষয় সেই আলোচনা দুটা পঢ়িবলৈ পোৱা নাই।

এই প্ৰবন্ধটোত তেখেতে গোৱালপাৰাৰ লোক-নাট্য সম্পৰ্কে বহলাই আলোচনা কৰি সেইবিলাকত ব্যৱহৃত নৃত্য-গীত, সাজ-পাৰ, মুখা আদিৰ ব্যৱহাৰ সম্পৰ্কেও পুঙ্খানুপুঙ্খৰূপে দেখুৱাইছে। 'কুশানগান', 'ভাৰীগান', 'গোৱালিনী যাত্ৰা' আদি গোৱালপৰীয়া নাট্যানুষ্ঠানবোৰো যে অঙ্কীয়া নাটৰ পৰিকল্পনাত মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱৰ আৰ্হি স্বৰূপ হ'ব পাৰে, এনে ধাৰণা মনলৈ আহে। শ্ৰীদত্তদেৱৰ ভাৰীগান সম্পৰ্কীয় আলোচনাৰ অংশবিশেষ তলত উদ্ধৃত কৰাৰ লোভ সামৰিব নোৱাৰিলো।

"ভাৰীগান'ৰ বিষয়বস্তুটো ৰামায়ণ মহাভাৰতৰপৰা আহৰিত। ইয়াতো এজন মূল গাওনীয়া (গায়ক) আৰু এদল পাইলা (পালি) থাকে। ইয়াতো অভিনয়তকৈ গীতৰে প্ৰাধান্য বেছি। মূল গাওনীয়াজনে ডিঙিত চাদৰ লৈ, হাতত চোৱঁৰ লৈ অঙ্গী-ভঙ্গী কৰি নাচি নাচি গীত গাই যায়। পাইলাসকলে খোল তালৰ সহযোগত গীত ধৰি যায়। ভাৰীগানৰ বিভিন্ন নাটকৰ ভিতৰত আছে সীতাহৰণ, ৰাৱণবধ, মেঘনাদবধ, দধিমথন, ইত্যাদি। কেতিয়াবা কৃষ্ণৰ কাহিনী আহিলেও ভাৰীগানবোৰ ঘাইকৈ ৰামৰ চৰিত্ৰক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই অভিনীত হয়।

"ভাৰীগান"ৰ বিশেষত্ব হ'ল মুখাৰ ব্যৱহাৰ।.......ৰাম-লক্ষ্মণ আৰু সীতাই মুখাৰ ব্যৱহাৰ নকৰাই নিয়ম। কিন্তু ৰাৱণ, হনুমান, জাম্বুবান আদিৰ কাৰণে মুখা অপৰিহাৰ্য।

ভাৰীগানৰ একৰকম বিশেষ চৰিত্ৰ হ'ল 'কেতুৰা'। কেতুৰাবিলাক সাধাৰণতে ৰাৱণৰ

*'গোৱালপাৰাৰ ওজা-পালি আৰু ভাৰীগান'ঃ তৰুণচন্দ্ৰ খাখলাৰী, ৰামধেনু, ১২ শ বছৰ, ৪ৰ্থ সংখ্যা। 'গোৱালপৰীয়া দধিমথন আৰু ভাৰীগান'ঃ দৈনিক অসম, দেওবৰীয়া চ'ৰা- ধীৰেন্দ্ৰকুমাৰ ৰাভা।

অনুচৰ হিচাপে মঞ্চত প্ৰৱেশ কৰে যদিও তেওঁলোকৰ বিশেষ দায়িত্ব হ'ল বহুৱা হিচাপে কৰ্ম সম্পাদন কৰা।..........

"ভাৰীগানত আখ্যান সংলাপৰ ব্যৱহাৰ নাই, অঙ্গ-ভঙ্গীহে (action) আছে। আৰু সেইবোৰৰ আঁত ধৰি যায় গীতে।..........ৰাৱণৰ প্ৰৱেশৰ বৰ্ণনা ঃ

ৰাৱণ সাজিলৰে
আহে লঙ্কাৰ ৰাজন
ৰাৱণ সাজিলৰে।"................

(সংলাপ ঃ১ম বছৰ, ১ম সংখ্যা, পৃঃ ২৩২-২৩৪)

অঙ্কীয়া নাটৰ আলোচনা কৰিবলৈ যোৱাসকলে এই প্ৰবন্ধটো পঢ়া উচিত। ভাৰীগানৰ লগত অঙ্কীয়া নাটৰ ভালেখিনি সাদৃশ্য উদ্ধৃত অংশত ওলাই পৰিছে। পাইলা সকলে ব্যৱহাৰ কৰা খোল-তাল কেনেকুৱা, যদি ভাওনাৰ লগত মিলে, তেন্তে সেইবিলাক কেতিয়াৰপৰা ব্যৱহাৰ কৰিছে, গীতবিলাকত কোনো নিৰ্দিষ্ট সুৰ আছেনে, আৰু ভাৱৰীয়া প্ৰৱেশ কৰোতে নৃত্য কৰি প্ৰৱেশ কৰেনেকি, এনে বহুত সূক্ষ্ম আলোচনা আমি লিখকৰপৰা ভৱিষ্যতে পাম বুলি আশা ৰাখিলোঁ।

মুল প্ৰবন্ধটো 'জয়ন্তী' কাকতৰ ১০ম বছৰ, ১১ শ সংখ্যা, ভাদ ১৯৫৩ চনত প্ৰকাশিত। যুগুত কৰোতে সহায় লোৱা গ্ৰন্থৰাজিৰ উল্লেখ যথাস্থানত কৰা হৈছে। অনুল্লেখিত পুথিখন হ'ল ডক্টৰ মনোমোহন ঘোষদেৱৰ 'প্ৰাচীন ভাৰতৰ নাট্যকথা'। (বিশ্বভাৰতী)

* নাটকক ধৰ্মপ্ৰচাৰৰ বাহন কৰাৰ অভিনৱ পৰিকল্পনাৰে- ধৰ্মীয় আৰু সামাজিক আদৰ্শৰ ধ্বজা বহনকাৰী ভাগৱতী ভক্তিধৰ্মৰ যোগেদি অসম, কামৰূপ, বেহাৰৰ বহল সমাজখনত যুগান্তকাৰী বিপ্লৱ আৰু সুদূৰপ্ৰসাৰী আলোড়ন সৃষ্টিকাৰী।

* বিপ্লৱী ধৰ্ম-গুৰু, কৰ্ম-গুৰু, কলা-সংস্কৃতিৰ গুৰু, 'সৰ্ব-গুণাকৰ' মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱৰ প্ৰথম পূৰ্ণাঙ্গ নাটৰ পৰীক্ষামূলক পৰিকল্পনা।

।। পত্নী-প্ৰসাদ ঃএটি আলোচনা।।

চিহ্ন-যাত্ৰাৰ অভিনয়ৰ অভিজ্ঞতাৰ ভেটিত মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱে প্ৰথম পূৰ্ণাঙ্গ নাট 'পত্নী-প্ৰসাদ' ৰচনা কৰিছিল, এই সিদ্ধান্তত সমালোচকসকল প্ৰায় একমত। বৰ্তমানৰ আলোচনাত নাটৰ অন্তৰঙ্গ প্ৰমাণৰ যোগেদি এই মত সুপ্ৰতিষ্ঠিত হৈছে। শঙ্কৰদেৱৰ পিছৰ অঙ্কীয়া নাটত কলা-কৌশল সম্পৰ্কীয় যি পৰিপক্কতা দেখিবলৈ পাওঁ সেই সকলোৰে প্ৰথম পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ প্ৰমাণ এই নাটত বিদ্যমান। সূত্ৰধাৰৰ জন্ম আৰু ক্ৰমবিকাশৰ বুৰঞ্জী আলোচনাৰ ক্ষেত্ৰতো 'পত্নী-প্ৰসাদ'ৰ স্থান গুৰুত্বপূৰ্ণ ; 'পত্নী-প্ৰসাদ'ৰ আলোচনাৰপৰাই এইটোও প্ৰতীয়মান হয় যে সূত্ৰধাৰ আৰু অঙ্কীয়া নাটো শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ সম্পূৰ্ণ জাতীয় সৃষ্টি। এই নাটতেই পোন প্ৰথম নৱ-প্ৰবৰ্তিত বৈষ্ণৱ ভক্তি-ধৰ্মৰ মূল তত্ত্ব, ভক্তৰ লক্ষণ, নিষ্কাম ভক্তিৰ শ্ৰেষ্ঠত্ব, ভক্তৰ পালনীয় আচৰণ, ধৰ্মৰ আদৰ্শ আৰু উদ্দেশ্য সম্পৰ্কে স্বয়ং ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণৰ মুখেদি প্ৰকাশ কৰোৱাৰ ফলত, অসমত বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ প্ৰচাৰ আৰু প্ৰসাৰৰ ক্ষেত্ৰতো এই নাটখনিয়ে অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ স্থান অধিকাৰ কৰিছে। সমাজত নাৰীৰ স্থান, গৃহস্থী জীৱনত তিৰোতাৰ কৰ্তব্য, সমসাময়িক শিক্ষা-ব্যৱস্থা সম্পৰ্কীয় ইঙ্গিতেৰে অসমৰ সমাজখনৰো এটি বাস্তৱ চিত্ৰ এই নাটতেই প্ৰতিফলিত হৈছে। সেই ফালৰপৰাও এই নাটৰ আলোচনা কৌতূহলোদ্দীপক।

ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণই মানৱৰ মঙ্গলৰ কাৰণে ভাৰতভূমিত প্ৰৱৰ্তন কৰা ভক্তি-ধৰ্ম কোনো জাতি-বৰ্ণ-লিঙ্গ-বয়স বিশেষৰ পালনীয় কিছুমান নিৰ্দিষ্ট আচাৰ অনুষ্ঠানৰ সমষ্টিমাত্ৰ নহয় ; মনুষ্য-জীৱনৰ পালনীয় কৰ্তব্য আওকাণ কৰি কঠোৰ নিয়ম-সংযম-ব্ৰত-উপবাসেৰে দেহ-কষ্ট দি, ধন, বিদ্যা, শাস্ত্ৰজ্ঞান, সামাজিক প্ৰতিপত্তিৰ সহায়ত জাকজমককৈ ক্ৰিয়াকাণ্ড পালন কৰি জীৱন সাফল্য কৰা ধৰ্ম এই ভক্তি-ধৰ্ম নহয়,- জীৱনৰ, সংসাৰৰ যাৱতীয় কৰ্তব্য পালনৰ মাজেদিয়ে এই ধৰ্ম আচৰণ কৰি মানুহমাত্ৰেই ভগৱানৰ কৰুণালাভ কৰিবলৈ সমৰ্থ হব। জীৱনৰ সকলো দিশকে সামৰি লোৱা এই ধৰ্ম প্ৰকৃততে মানৱতাবাদী ধৰ্ম। 'যত জীৱ জঙ্গম কীট পতঙ্গম'কো সামৰি লৈ বৈষ্ণৱ

ধৰ্মই মানুহক প্ৰথমে নিজৰ মৰ্যাদা সম্পৰ্কে সচেতন কৰি লৈছে, ভগৱান বা পৰমাত্মাৰ প্ৰতি, অৰ্থাৎ জীৱনৰ উচ্চতম লক্ষ্যৰ প্ৰতি আগবাঢ়ি যাবলৈ আহ্বান জনাইছে, নিৰ্দেশ দিছে। সেই কাৰণেই আমাৰ বৈষ্ণৱ সাহিত্য কিছুমান নীৰস তত্ত্ব-প্ৰচাৰক আৰু নীতি-উপদেশমূলক পুথি মাত্ৰ নহৈ প্ৰকৃত সাহিত্যৰ পৰ্যায়ভুক্ত, ৰসোত্তীৰ্ণ, জীৱন-প্ৰকাশক সাহিত্য স্বৰূপে যোৱা পাঁচশ বছৰ ধৰি জাতীয় জীৱনক আনন্দময় পথত পৰিচালিত কৰি আহিছে। বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ দৰে বৈষ্ণৱ সাহিত্যও মানৱতাবাদী সাহিত্য। আধুনিক মানৱতাবাদৰ সংজ্ঞাৰপৰা পৃথক কৰি দেখুৱাবলৈ এই মানৱতাবাদক আমি 'ধৰ্মীয় মানৱতাবাদ' আখ্যা দিব পাৰো যদিও স্বৰূপাৰ্থত *এই পাৰ্থক্য ৰবকৈ লেখত লবলগীয়া নহয়।

পত্নী-প্ৰসাদ নাটত বৈষ্ণৱ সাহিত্যৰ সেই প্ৰধান লক্ষণসমূহ সুস্পষ্ট। জ্ঞান-বিদ্যা-পাণ্ডিত্য আৰু জাতিগত শ্ৰেষ্ঠত্বৰ অহঙ্কাৰলৈ আৰ্যসকলে ভাৰতৰ অন্যান্য জাতিৰ লোকসকলৰ ওপৰত, বিশেষকৈ মূক জনগণৰ ওপৰত যি অন্যায় অবিচাৰ প্ৰদৰ্শন কৰি আহিছে তাৰ বিৰুদ্ধে শ্ৰীকৃষ্ণই প্ৰথম নিষ্পেষিতসকলক সজাগ কৰি তুলিছিল, সেই ঘটনা বা কাহিনীয়ে হ'ল সংস্কৃত ভাগৱতপুৰাণৰ ' পত্নী-প্ৰসাদ'ৰ (দ্বিজ-পত্নী প্ৰসাদৰ) বিষয়বস্তু। শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱেও ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণৰ আদৰ্শকে লৈ এই কাহিনীৰ পদ-ভাঙনি ('দশম'পুথিত)

*স্বৰূপাৰ্থত বোলোতে অৱশ্যে তাত্বিক অৰ্থহে বুজোৱা হৈছে; 'মানৱতাবাদী ঐতিহ্যৰ ধাৰা' প্ৰবন্ধত এই বিষয়ে আলোচনা কৰিছো।

আৰু 'পত্নী-প্ৰসাদ' এই প্ৰথম পূৰ্ণাঙ্গ নাটৰ যোগেদি প্ৰচাৰ কৰি সমাজ-জীৱনত সুদূৰ - প্ৰসাৰী প্ৰতিক্ৰিয়াৰ সৃষ্টি কৰিছিল, বৈষ্ণৱ-ধৰ্ম বিৰোধী ভণ্ড পণ্ডিতসকলৰ অহঙ্কাৰ দূৰ কৰিছিল,সৰ্বসাধাৰণ স্ত্ৰী-শূদ্ৰসমাজক মানৱীয় মৰ্যাদা সম্পৰ্কে আত্ম-সচেতন কৰি তুলিছিল। এই দৃষ্টিকোণৰপৰা বিচাৰ কৰিলে 'পত্নী-প্ৰসাদেই, আমাৰ সাহিত্যৰ প্ৰথম 'সামাজিক নাট'।

বৰ্তমানৰ আলোচনাত নাটখনৰ সকলো দিশকে সামৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে আৰু বিশেষকৈ সামাজিক ফালটোত অধিক গুৰুত্ব দিয়া হৈছে।

কথাবস্তু : ভাগৱতপুৰাণৰ দশম স্কন্ধৰপৰা পত্নী-প্ৰসাদ নাটৰ বিষয়-বস্তু বা কথা-বস্তু লোৱা হৈছে। 'দশম'ৰ পদ ভাঙনিত ' বিপ্ৰ-পত্নী-প্ৰসাদ' এই নাম দিছে। নাটৰ নাম কিন্তু অকল 'পত্নী-প্ৰসাদ' দিছে। দশমৰ পদৰ আগতেই এই নাট ৰচনা কৰা সম্ভৱ।

স্বৰ্গলাভৰ আশাৰে কৰ্মকাণ্ডী বিপ্ৰসকলে যজ্ঞ কৰি থকা অৱস্থাত, ওচৰতে গৰু চৰাই থকা ভোকাতুৰ সমনীয়াসকলক শ্ৰীকৃষ্ণই বলোৰাম আৰু তেওঁৰ নাম কৈ দ্বিজসকলৰ কাষলৈ অন্ন প্ৰাৰ্থনা কৰিবলৈ পঠায়। দ্বিজকসলে কিন্তু তেওঁলোকৰ প্ৰাৰ্থনাৰ কোনো উত্তৰ দিয়াৰে প্ৰয়োজন প্ৰথমে অনুভৱ নকৰিলে। পিছত চন্দ্ৰভাৰতী নামৰ

এজন দ্বিজই কঠোৰ ভাষাৰে তেওঁলোকক বিমুখ কৰি পঠালে।

দ্বিতীয়বাৰ শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁলোকক গৃহকৰ্মৰতা, তেওঁৰ একান্ত ভক্তা বিপ্ৰপত্নীসকলৰ কাষলৈ একে উদ্দেশ্যেৰে পঠালে। পত্নী-সকল তৎক্ষণাৎ নানান সুস্বাদু অন্ন বিবিধ পাত্ৰত সজাই স্বামী, পুত্ৰ, পিতৃসকলৰ বাধা অতিক্ৰম কৰি গোচাৰণ ভূমিলৈ স্বয়ং আহি শ্ৰীকৃষ্ণৰ সম্মুখীন হ'লহি। এজন স্বামীয়ে পত্নীক ঘৰৰ ভিতৰতে দুৱাৰ বন্ধ কৰি থোৱাত কৃষ্ণ-দৰ্শনত বিফল-মনোৰথা হৈ তেওঁ প্ৰাণত্যাগ কৰিলে।

বাকী বিপ্ৰ-পত্নীসকলে শ্ৰীকৃষ্ণক আঁতৰৰ পৰা দণ্ডৱতে সেৱা জনাই অন্ন নিবেদন কৰে। শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁলোকৰ ওপৰত সন্তুষ্ট হৈ তেওঁলোকক ভক্তি-ধৰ্ম সম্পৰ্কীয় উপদেশ দি ঘৰলৈ উভতি যাবলৈ আজ্ঞা কৰে। ভগৱানক সাক্ষাততে পাই সংসাৰৰ মাজলৈ পুনৰ ঘূৰি যাবলৈ অনিচ্ছুক হোৱাত শ্ৰীকৃষ্ণই, শ্ৰৱণ-কীৰ্ত্তন, ভক্তি ধৰ্ম আচৰণ কৰি দূৰত থাকিও তেওঁক সহজে লাভ কৰিব পাৰে বুলি বুজনি দি আকৌ উভতি যাবলৈ আজ্ঞা কৰে। তেওঁলোকৰ স্বামী পুত্ৰসকলে অসূয়া কৰিব-তেওঁলোকৰ মনৰ এই শঙ্কা দূৰ কৰিবলৈ শ্ৰীকৃষ্ণই নিজে নিৰ্ভয় দিয়াৰ উপৰিও দেৱতাসকলক প্ৰত্যক্ষ কৰাই তেওঁলোকৰ মুখেদিও তেওঁৰ এই নিৰ্ভয় বাণী দোহৰায়। অগত্যা শ্ৰীকৃষ্ণৰ বাক্য পেলাব নোৱাৰি তেওঁলোক বেজাৰ মনেৰে ঘৰলৈ উভতি উপদেশমতে ঘৰতে শ্ৰৱণ-কীৰ্ত্তন ভক্তি ধৰ্ম আচৰণ কৰি থাকিল। স্বামীসকলে শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰতি পত্নীসকলৰ এনে অপূৰ্ব প্ৰেম-ভকতি দেখি চৈতন্যলাভ কৰিলে আৰু নিজৰ মূঢ়তাৰ কাৰণে নিজকে ধিক্কাৰ দিবলৈ ধৰিলে। তেওঁলোকে শ্ৰীকৃষ্ণ থকা দিশলৈ সেৱা জনাই তেতিয়াই গোকুললৈ গৈ শ্ৰীকৃষ্ণৰ ভৰিত পৰি ক্ষমা প্ৰাৰ্থনা কৰিবলৈ সাজু হ'ল। কিন্তু এজন বুঢ়া ব্ৰাহ্মণে কংসৰ ভয় দেখুৱাই তেওঁলোকক নিবৃত্ত কৰে। সেইমতে ঘৰতে থাকি তেওঁলোকে ভগৱানৰ নাম শ্ৰৱণ-কীৰ্ত্তন কৰিবলৈ ধৰিলে।

'দশমৰ' কাহিনী ঃ 'দশম'ৰ পদ-ভাঙনিত মূল ভাগৱতৰ কাহিনীৰ ধাৰাটো ৰক্ষা কৰিছে।

(১) মূলৰ দৰেই ইয়াতো দ্বিজসকলে গৰখীয়া ল'ৰাক একো সমিধানেই নিদিলে।

(২) মূলৰ দৰেই দেৱতাসকলক প্ৰত্যক্ষ দেখাইলা বুলি ক'লেও মূলৰ দৰেই পত্নীসকলৰ প্ৰতি দেৱতাসকলে একো কথা কোৱা নাই।

(৩) মূলৰ দৰেই ৰাজ-ৰোষৰ ভয়ত গোকুললৈ নোযোৱাৰ সিদ্ধান্ত বিপ্ৰসকলে নিজৰ মাজতে আলোচনা কৰি লৈছে। নাটত দেখুৱাৰ দৰে 'এজন বৃদ্ধ ব্ৰাহ্মণে' বাধা দিয়া নাই।

(৪) দুৱাৰ বন্ধ কৰি ৰখা ব্ৰাহ্মণীৰ মৃত্যুৰ কথা আখ্যানৰ শেষৰ ফালে এফাকি পদত উল্লেখ কৰিছে। মূলতো সেইদৰে এটা শ্লোকত উল্লেখ কৰিছে। নাটত এই ঘটনাটো ৰূপায়িত কৰিছে।

(৫) মূলৰ দৰেই কাহিনীৰ আৰম্ভনিত বৃন্দাবনৰ বৃক্ষসবৰ যোগেদি শ্ৰীকৃষ্ণই

বৃক্ষ-প্ৰশংসো কৰিছে। নাটত বৃক্ষ সম্পৰ্কীয় কোনো প্ৰকাৰ প্ৰত্যক্ষ বা পৰোক্ষ উল্লেখ নাই,-যদিও নাটৰ কাহিনীৰ প্ৰসঙ্গত এই বৃক্ষ-প্ৰশংসাৰ এক অন্তৰঙ্গ সম্পৰ্ক আছিল।

উপস্থাপন ৰীতি : নাটকীয় কলা-কৌশল সম্পৰ্কীয় আলোচনা : পত্নী-প্ৰসাদ নাটৰ চৰিত্ৰসমূহৰ আলোচনাও এইখিনিতে প্ৰয়োজন আছিল যদিও আলোচনাৰ সুবিধাৰ কাৰণে সেই প্ৰসঙ্গ পিছলৈ থৈ বৰ্তমান উপস্থাপন সম্পৰ্কীয় কলা-কৌশলৰ আলোচনা আগবঢ়ালো।

নান্দী : শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ নাটৰ আৰম্ভনিতে সংস্কৃতত ৰচনা কৰা দুটা নান্দী শ্লোক থাকে। প্ৰথম শ্লোকত ভগৱানৰ স্তুতি-বন্দনা, (মঙ্গলাচৰণ) দ্বিতীয় শ্লোকত নাটকৰ কথা-বস্তুৰ উল্লেখ কৰা হয়। 'পত্নী-প্ৰসাদ'ত এটা মাত্ৰ নান্দী শ্লোক, অৰ্থাৎ প্ৰথম শ্লোকটো দিছে। এই শ্লোক শঙ্কৰদেৱৰ নিজা ৰচনা।

নান্দী শ্লোকৰ পিছত সাধাৰণতে এটা নান্দী-গীত থাকে। এই গীতত শ্লোকৰ অৰ্থ, ভাৱাৰ্থ প্ৰকাশ কৰা হয়। এই নাটত, আৰু 'পাৰাজিত হৰণ', 'কালিয়দমন' এই দুখন নাটতো নান্দী-গীত নাই।

নান্দ্যন্তে সূত্ৰধাৰ : শঙ্কৰদেৱৰ আন নাটত নান্দী-গীতৰ পিছতে সূত্ৰধাৰে প্ৰথমে শ্ৰীকৃষ্ণক (বা শ্ৰীৰামক) প্ৰণমি সভাসদক সম্বোধন কৰি এটি সংস্কৃত শ্লোক উচ্চাৰণ কৰে। নাট্যশাস্ত্ৰত এই অংশক 'প্ৰৰোচনা' বোলে। এই শ্লোকত, অভিনয় কৰিবলৈ লোৱা নাটখনৰ নাম উল্লেখ কৰা হয়। শ্লোকৰ পিছতেই ভটিমা (দেৱ-ভটিমা) সূত্ৰধাৰে গায়। 'নান্দ্যন্তে সূত্ৰধাৰঃ' বুলি লিখা থাকিলেও সকলো নাটতে সূত্ৰধাৰেই নান্দী গায়।

'পত্নী-প্ৰসাদ'ত এই অংশটো (প্ৰৰোচনা) সম্পূৰ্ণ অবৰ্তমান। সূত্ৰধাৰে শ্ৰীকৃষ্ণক প্ৰণাম জনোৱা নাই, সভাসদক সম্বোধনো কৰিব লগা হোৱা নাই। নান্দী শ্লোকৰ পিছতেই ইয়াত ভটিমা আৰম্ভ হৈছে। শঙ্কৰদেৱৰ নাটৰ এই প্ৰথম ভটিমাত (দেৱ-ভটিমা) ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণৰ বন্দনা, লীলা-মালাৰ সুমৰণ আৰু শেষৰ ফালে নাটকৰ বিষয়ে এষাৰ উল্লেখ থাকে। ('শ্ৰীৰাম বিজয়'ৰ ভটিমাত ৰামৰ জীৱনৰ প্ৰধান ঘটনাৰ উল্লেখ কৰি, 'ব্ৰহ্মা মহেশ্বৰ কিঙ্কৰ যাকৰ' বুলি কৃষ্ণৰ লগত ৰামৰ অভেদত্ব দেখুৱাইছে।) 'পত্নী-প্ৰসাদ'ৰ এই ভটিমাটো 'কালি দমন'তো ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। এনে অনুমান কৰিব পাৰি, কিজানি পত্নী-প্ৰসাদত প্ৰথমতে দেৱ-ভটিমা দিয়াই নাছিল, আৰু সম্ভৱ 'কালি দমন', 'পত্নী-প্ৰসাদৰ পিছতে ৰচনা কৰা হৈছিল। পিছলৈ 'পত্নী-প্ৰসাদ'ৰ ভাওনাত এই ভটিমাটোকে ভকতসকলে ব্যৱহাৰ কৰিছিল। এই নাটৰ ভিতৰত আৰু এটি ভটিমা আছে, যি শঙ্কৰদেৱৰ নাটৰ আন ভটিমাৰ (দেৱ-ভটিমা, ভাটৰ ভটিমা, মুক্তি-মঙ্গল ভটিমা) শ্ৰেণীত নপৰে যদিও ভটিমাটোক নাটখনৰ 'দেৱ-ভটিমা' আখ্যা দিব লাগিব।

আমুখ আৰু প্ৰস্তাৱনা : সংস্কৃত ৰূপকৰদৰেই অঙ্কীয়া নাটতো 'প্ৰৰোচনা' অংশৰ পিছত 'আমুখ' আৰু 'প্ৰস্তাৱনা' অংশ থাকে। 'আমুখ' অংশত সূত্ৰধাৰে সভাসদক

সম্বোধন কৰি অভিনয় কৰিবলৈ লোৱা নাটৰ নাম আৰু বিষয়-বস্তুৰ উল্লেখ কৰি দৰ্শকৰ মনত কৌতূহল জগাই তোলে। ইয়াৰ ঠিক পিছতে সূত্ৰধাৰ আৰু সঙ্গীৰ কথা-বতৰাৰ যোগেদি মঞ্চলৈ প্ৰৱেশ কৰিব খোজা প্ৰধান চৰিত্ৰৰ ইঙ্গিত দিয়া হয়। এই অংশক 'প্ৰস্তাৱনা' বা ভৰত মুনিৰ মতে 'ত্ৰিগত' আখ্যা দিয়া হয়। 'পত্নী-প্ৰসাদ'ত কিন্তু এই ত্ৰিগত বা প্ৰস্তাৱনা অংশ নাই আৰু 'সঙ্গী' চৰিত্ৰটোও নাই। এই চৰিত্ৰ পিছৰ উদ্ভাৱন। সংস্কৃত ৰূপকত সূত্ৰধাৰে বিদূষক, পাৰিপাৰ্শ্বিক বা নটীৰ লগত এই অংশত কথা-বতৰা পাতে। অঙ্কীয়া নাটত বিদূষক, পাৰিপাৰ্শ্বিক বা নটী নাই, গতিকে সঙ্গী-চৰিত্ৰৰ সৃষ্টি। পত্নী-প্ৰসাদত অৱশ্যে 'আমুখ' অংশ আছে আৰু 'আমুখ'ৰ পিছতে 'প্ৰৱেশৰ গীত' দি দ্বিজসৱক প্ৰৱেশ কৰাইছে,-অৰ্থাৎ ভাওনা আৰম্ভ হৈছে। নাটখনৰ মুখ্য ভূমিকা গ্ৰহণ কৰা দ্বিজ-পত্নীসকল বা স্বয়ং ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণক প্ৰৱেশ নকৰাই নাটৰ উদ্দেশ্যৰ লগত সঙ্গতি ৰাখি দ্বিজসকলৰহে প্ৰৱেশ দেখুৱা হৈছে। দ্বিজসকলক প্ৰথমে প্ৰৱেশ কৰা দেখুৱাব লগা হোৱাৰ কাৰণে 'প্ৰস্তাৱনা' বা 'ত্ৰিগত' অংশৰো প্ৰয়োজন নহ'ল।

দ্বিজসকলৰ পিছতহে ৰাম-কৃষ্ণসহ গোপসকলে প্ৰৱেশ কৰে। গৰু-গাইক পানী খুউৱাৰ পিছত তেওঁলোকে ৰাম-কৃষ্ণক ভোক লগাৰ গোচৰ দিয়ে। শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁলোকক ওচৰতে স্বৰ্গকামনাৰে যজ্ঞ কৰি থকা, বেদ-শাস্ত্ৰত পাৰ্গত দ্বিজসকলৰ ওচৰত ৰাম-কৃষ্ণৰ নাম কৈ অন্নপ্ৰাৰ্থনা কৰিবলৈ 'বিহসি বোলল', আৰু কথাখিনি কৈয়ে 'মৌনে ৰহল'।

এতিয়ালৈকে আমি চৰিত্ৰৰ মুখত দুটা বিশেষ হাঁহি দেখিবলৈ পাওঁ ঃ প্ৰথম দ্বিজসকলৰ প্ৰৱেশত প্ৰত্যেকৰে মুখত 'অলপ কৰি হাস', দ্বিতীয়ত শ্ৰীকৃষ্ণৰ মুখৰ এই বিশেষ হাঁহি আৰু পিছৰ হঠাৎ মৌনতা। শংকৰদেৱৰ নাটৰ চৰিত্ৰৰ এনে হাঁহি আৰু হঠাৎ মৌনতা বিশেষ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ।

গোপবালকসকলে সেইমতে গৈ বিপ্ৰসকলক নমস্কাৰ কৰি, (মূলত আৰু 'দশম'ত দণ্ডৱতে প্ৰণাম কৰি) ৰামকৃষ্ণৰ নামত অন্ন প্ৰাৰ্থনা কৰাত গুৰু সৱে নুশুনিলেই আৰু শুনিও 'গণাগণ' নকৰিলে। মাত্ৰ চন্দ্ৰভাৰতী নামে এজনে পৰম ক্ৰোধে তেওঁলোকৰ প্ৰাৰ্থনা নামঞ্জুৰ কৰাৰ কাৰণ দেখুৱালে ঃ

"হামু বেদশাস্ত্ৰত পৰম পাৰ্গত যজ্ঞ-ব্ৰত-দানে পৰম পবিত্ৰ ঃ ও ঃ হামু ভুদেৱতাঃ হামাক সৰ্ব্বলোকে পূজয় ঃ নন্দসূত কৃষ্ণ হামাক আগে কোন হয়।"

মূল ভাগৱত বা 'দশমৰ পদত বিপ্ৰসকলে দিওঁ বা নিদিওঁ একো সমিধান দিয়া নাছিল[১]

নাট্যকাৰৰ কল্পিত চৰিত্ৰ চন্দ্ৰভাৰতীৰ উক্তিত ব্যৱহৃত 'ভু-দেৱতা' শব্দটো মূল ভাগৱতত আচলতে গোপবালকসকলেহে ব্যৱহাৰ কৰিছিল।[২] তাৰ উপৰি তেওঁলোকে বিপ্ৰসকলক 'গুৰুসৱ' বুলি সম্বোধন কৰিছে। এই সম্বোধনটোও শঙ্কৰদেৱৰ নিজা সৃষ্টিঃ

"আহে গুৰুসব ; তোৰা সব পৰম পণ্ডিত, যজ্ঞ-দান ব্ৰতে পৰম নিৰ্ম্মল হুয়াছঃ ওহি অশোকমূলে গোপগণ সহিতে ৰামকৃষ্ণ পৰম ক্ষুধাতুৰ হুয়া ঃ অন্ন প্ৰাৰ্থি পঠাৱল ঃ যেৱে শ্ৰদ্ধা আছয় ঃ অন্ন-ব্যঞ্জন প্ৰচুৰ দেহহ ঃ অন্নদানে যেন পুণ্য ঃ অপুনে জানহ ঃ অজ্ঞানক শিক্ষাৱ। তোৰাসৱক আগে হামু কি কহব ?"[৩]

১ "নাহি কথা কন্ত টেৰ কৰিও নচান্ত।
দিবো বা নিদিবো একো নেদন্ত সিদ্ধান্ত"।। -দশম

২ "হে ভূমিদেৱা ঃ শৃণ্তু কৃষ্ণস্যাদেশকাৰিণঃ
প্ৰাপ্তাঞ্জানীতং ভদ্ৰং বৌ গোপান্ নো ৰামচোদিতান্"

(হে ভূমিদেৱতাসকল, শুনক, শ্ৰীকৃষ্ণৰ আদেশত আৰু বলোৰামৰ দ্বাৰা প্ৰেৰিত গোপসকল, আপোনালোকৰ ওচৰলৈ আহিছো বুলি আমাক জানিব। আপোনালোকৰ মঙ্গল হওক।)

৩ মূল ভাগৱতত আছে ঃ "হে ধৰ্মবিত্ত দ্বিজসকল, ইয়াৰপৰা অদূৰত গৰু চৰাই থকা ৰাম আৰু অচ্যুত ভোকাতুৰ হৈ আপোনালোকৰ ওচৰত অন্ন প্ৰাৰ্থনা কৰিছে। গতিকে যদি আপোনালোকৰ শ্ৰদ্ধা আছে তেন্তে অন্নাৰ্থীসকলক অন্ন দান দিয়ক।

যি কি নহওক, চন্দ্ৰভাৰতীৰ কথাত বালকসকল নিৰাশ হৈ, 'যজ্ঞমূৰ্তি দেৱক দেৱতা কৃষ্ণক নজনা' এই বিপ্ৰসকল যে 'পৰম মূৰুখ', এই বুলি নিজৰ ভিতৰতে কোৱা-মেলা কৰি উভতি গৈ কৃষ্ণৰ ওচৰত অসন্তোষ কৰিলে ঃ 'হেন অবৈষ্ণৱ থানে পঠাৱল। ('হেন অবৈষ্ণৱ ঠাইক পঠাইলা আমাক' -দশম)। ভাগৱতত এই দ্বিজসকলক, 'বালিশা বৃদ্ধমানিন' -'মূৰ্খ, জ্ঞানবৃদ্ধ বুলি অভিমানী' -বুলি কৈছে। নাটত সেই ভাৱটোকে গৰখীয়া ল'ৰাৰ মুখেদি প্ৰকাশ কৰিছে ঃ 'কৰ্ম গৰ্বে পৰম দাম্ভিক'।

শ্ৰীকৃষ্ণৰ সেই হাঁহিটোৰ অৰ্থ এতিয়া সুস্পষ্ট হ'ল। বেদশাস্ত্ৰত পাৰ্গত, স্বৰ্গকামী দ্বিজসকলৰ 'হৃদয়হীন' স্বৰূপটো যে গোপবালক সকলৰ আগত ওলাই পৰিব, এই কথা জানিয়ে শ্ৰীকৃষ্ণই 'বিহসি' কৈছিল। আনহাতে ভক্তা বিপ্ৰপত্নীসকলক প্ৰসাদ দিয়াৰ সময় আহি পৰিছে এই কথাও তেওঁ জানিছিল। মাজতে তেওঁৰ ভোকাতুৰ বন্ধুসকলে অযথা এই দুপৰীয়াৰ ः দত কষ্ট পাব লগা হ'ল এই কথা ভাবিয়ে তেওঁ হঠাতে মৌন হৈ পৰিছিল।

শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁলোকক দ্বিতীয়বাৰ কষ্ট কৰি অন্ন প্ৰাৰ্থনা কৰিবলৈ পঠালে - এইবাৰ তেওঁৰ ভক্তা বিপ্ৰপত্নীসকলৰ ওচৰলৈ। তেওঁলোকক লৌকিক উদাহৰণেৰে বুজালে যে প্ৰাৰ্থকসকলে সকলোৰেপৰা বিচৰা মতেই বস্তু জানো পায়? শ্ৰীকৃষ্ণৰ এই বিখ্যাত উক্তিটো নাট্যকাৰে অকল 'পয়াৰ'তহে দিছে, পয়াৰৰ শেষত কথা হিচাপে (বচন

'দশম'ত এনেদৰে ভাঙনি কৰিছে ঃ
....."শোমাসাত অন্ন প্ৰাৰ্থিলন্ত কৃষ্ণৰামে।।
কাছতে ছাৰন্ত গৰু দুয়ো ক্ষুধাতুৰ।

শ্ৰদ্ধা থাকে দিয়া অন্ন ব্যঞ্জন প্ৰচুৰ।।
পৰম পণ্ডিত তুমি সৱ সৰ্ব্বজান।
আনকে দেখাবা যেন পুণ্য অন্নদান।।”........

হিচাপে) নাইবা সূত্ৰধাৰৰ উক্তি স্বৰূপে গদ্যত দিয়া নাই। 'পত্নী-প্ৰসাদ' নাটত এইটো এটা ব্যতিক্ৰম।

“সুনিয়া সিদ্ধান্ত পাছে দিলন্ত মাধৱে।
কোননো প্ৰাৰ্থকে নাহি পৰাভৱ পাৱে।।
তথাপি প্ৰাৰ্থনা নে'ড়ে শুন সখিগণ।
বিপ্ৰপত্নীসৱত মাগিয়ো গৈয়া অন্ন।।”[8]

দ্বিজসকলৰ চৰিত্ৰ প্ৰকাশৰ সম্পৰ্কত শ্ৰীকৃষ্ণৰ এই উক্তিত যি নাটকীয় তাৎপৰ্য নিহিত আছে, তাক নাটকৰ কাহিনীত ফুটাই তোলা নাই। 'দশম'ৰ পদত সেই তাৎপৰ্য বঢ়িয়াকৈ প্ৰকাশ পাইছে। অলপ ফালৰি কাটিব লগা হ'লেও এইখিনি কথা বহলাই দেখুৱাব লগা হ'ল।

'দশম'ৰ কাহিনীত শ্ৰীকৃষ্ণই অশোকৰ তলত জুৰ লৈ বন্ধুসকলৰ আগত বৃন্দাবনৰ বৃক্ষৰ, তথা বৃক্ষজাতিৰ প্ৰশংসা কৰিছিল। দশমৰ এই বৃক্ষ-বন্দনাৰ শাৰী কেইটা স্বয়ংসম্পূৰ্ণ এটি কবিতা ঃ

“ইটো বৃন্দাবনে আছে যত তৰুগণ।
দেখা দেখা কেন মহা সাধুৰ লক্ষণ।।
কৰৈ পৰ উপকাৰ কিনো কৃপাময়।
পৰৱেসে অৰ্থে জীয়ে ইটো বৃক্ষছয়।।
থাকৈ সহি ৰহি মহা ৰৌদ্ৰ বৃষ্টি বাত।
আমি সুখে বঞ্চো ৰহি ইহাৰ ছায়াত।।
পৰ উপকাৰী তৰু জনম সাৰ্থক।
সন্তৰ বিমুখ যেন নোহন্ত প্ৰাৰ্থক।।
বাকলি, পল্লৱ, মূল, পত্ৰ, পুষ্প, ফল।
যেই যিবা চাবৈ পাবৈ বৃক্ষত সকল।।

৪ 'দশম'ৰ পদ ভাঙনিৰ লগতো এই পয়াৰ মিলে ঃ
..."কোননো প্ৰাৰ্থকে নতু পাবে পৰাভৱ।।
তথাপি প্ৰাৰ্থনা নেবৈ শুনা গোপগণ।
বিপ্ৰ-পত্নী-গণত মাগিয়ো গৈয়া অন্ন।।"

জীৱনৰ সফল দেহীৰ এহি মানে।
জীয়ে পৰ উপকাৰ কৰি অৰ্থে প্ৰাণে।।

এহি মতে বৃক্ষক বৰ্ণান্তে যান্ত হৰি
বৃক্ষো ওলোমাইল ডাল ফলফুলে ভৰি।।"[৫]

'সন্তৰ বিমুখ যেন নুহিকে প্ৰাৰ্থক'। নাটৰ পয়াৰত থকা কৃষ্ণৰ এই উক্তিটোৰ (কোননো প্ৰাৰ্থকে নাহি পৰাভৱ পাবে) যোগেদি, বেদ শাস্ত্ৰত পাৰ্গত হ'লেও এই দ্বিজসকল যে প্ৰকৃততে 'সন্ত' নহয়, এই ব্যঙ্গ্যাৰ্থ দৰ্শকসকলে বুজিব নোৱাৰে।

শ্ৰীকৃষ্ণৰ আজ্ঞা মানি গোপবালকসকলে বিপ্ৰপত্নীসকলৰ ওচৰলৈ গৈ, 'কৰ জোৰি নমস্কাৰ কয়', (নাটৰ গীতত 'জানু পাৰি' আৰু দশমৰ পদতো 'জানু পাৰি নমস্কাৰ কৰি') 'মাতাসব' এই সম্বোধনেৰে ৰাম-কৃষ্ণৰ অন্ন প্ৰাৰ্থনাৰ কথা জনালে। মুল ভাগৱতৰ মতে এই দৰে আঁঠু কাঢ়ি, নমস্কাৰ কৰি মাতা সম্বোধনেৰে অন্ন প্ৰাৰ্থনা কৰা নাই-'নমো বো বিপ্ৰপত্নীভ্যো নিবোধত ৱচাংসি নঃ' বুলি আৰম্ভ কৰিছে - 'নমো বিপ্ৰপত্নী সব শুনা অভিপ্ৰায়' - দশম)

৫ মূল ভাগৱতৰ বৰ্ণনাত গছবিলাকে আগৰেপৰাই ফল-ফুলেৰে ওলমি দোঁ খাই থকাৰ কথা আছে। তেওঁলোকৰ তলেদি গৈ থাকোতে শ্ৰীকৃষ্ণই গোপবালকসকলৰ আগত বৃক্ষক প্ৰশংসা কৰিছিল। 'দশম'ৰ পদত শ্ৰীশঙ্কৰদেৱে শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰশংসাবাণীতহে পুলকিত হৈ গছবিলাকে ফল-ফুলেৰে ডাল ওলোমাই দিয়াৰ বৰ্ণনা কাব্য সৌন্দৰ্যৰ ফালৰপৰাও অতি চমৎকাৰ। তাত্ত্বিক দৃষ্টিতহে প্ৰকৃতি, ব্ৰহ্মা আদি কৰি জীৱমাত্ৰেই অচেতন বুলি বৈষ্ণৱ কবিসকলে কৈছে। মায়াৰে আবৰা জীৱ অচেতন, একমাত্ৰ ভগৱানেইহে চেতন। জীৱই মায়াৰ প্ৰভাৱত বিশ্ব-চৰাচৰৰ সকলো বস্তুৰে বাহিৰে ভিতৰে আলিঙ্গি থকা ভগৱানক চিনিব নোৱাৰে।

'তুমি পশু পক্ষী সুৰ নৰ তৰু তৃণ।
অজ্ঞানত মূঢ় জনে দেখে ভিন্ন ভিন্ন।।'- হৰমোহন

শঙ্কৰদেৱে সেই দৃষ্টিৰেই বৃক্ষক জীৱন্ত কৰি বৰ্ণনা কৰিছে।

পত্নীসকলে তেতিয়াই 'বহুগুণম্ অন্নম্' (বিভিন্ন ৰস আৰু সৌৰভযুক্ত খাদ্য) আৰু 'চতুৰ্বিধম্' (চৰ্ব, চোষ্য, লেহ্য, পেয়) বিবিধ পাত্ৰত সজাই গৈ শ্ৰীকৃষ্ণক নিজ চকুৰে চাবলৈ বুলি গোচাৰণ ভূমিলৈ যাবলৈ ওলাল'। নাটত এই খাদ্য-তালিকাৰ ভিতৰত আমাৰ 'পিঠা-পনা', 'পৰমান্ন' আদিও আছে আৰু দশমৰ পদত আখৈ, চিড়া, লাড়ু, সুগন্ধি কদলি, খিৰিসা (খিঁচৰি ?), ঘিউৰ সন্দেশ, শুক্ল চেনি আদিৰ লগতে সকলোৰে চিনাকি গুড়ৰ কলহটোও বাদ পৰা নাই।*

এই সতী বিপ্ৰপত্নীসকল যোৱাৰ বৰ্ণনা এটি গীতৰ সহায়ত দিছে।

গীতটোত তেওঁলোকক দুঠাইত 'সতী' বিশেষণ দিছে। তেওঁলোকক যোৱাৰ বাটত বাধা দিলে স্বামী, পুত্ৰ, পিতৃ, ভ্ৰাতৃসকলে। কিন্তু তেওঁলোকক কোনো বাধা-

বিঘিনিয়ে ৰাখিব নোৱাৰিলে- 'হৰি-ভকতক যৈচে বিঘিনি লঙ্ঘয়ে নাহি।' নিৰুপায় স্বামীসকলে তেওঁলোকক 'ভ্ৰষ্টা' হ'ল বুলি ককৰ্থনা কৰিলে, - 'হা হা তোৰাসব ভ্ৰষ্টা ভেলি।'

সমুদ্ৰগামী নদীক জানো ভেটা দি গতিৰোধ কৰিব পাৰি? মূল ভাগৱতত বিপ্ৰপত্নীসকলক 'সমুদ্ৰমিব নিম্নগা' সমুদ্ৰগামী নদীৰ লগত তুলনা কৰিছে।

('যেন যৈত মন তৈতে চাবি বান্ধে যদি।
সাগৰত তথাপিতো বহি পৰে নদী।।' - দশম)

৬ নাটত 'পনস' নামৰ এবিধ খাদ্যৰ উল্লেখো আছে। 'পনস'ৰ অৰ্থ কঁঠাল বুলি অভিধানত পোৱা যায়। 'শুক্ল চেনিৰ' উল্লেখো নাটত আছে।এই চেনি আমাৰ দেশলৈ বাহিৰৰপৰা তীৰ্থযাত্ৰী আদিয়েহে প্ৰথমে আনে। পিছত অৱশ্যে চেনি পগোৱা ব্যৱস্থা আমাৰ দেশতো প্ৰৱৰ্তিত হয়। (কথাগুৰুচৰিত)

বিপ্ৰপত্নীসকল যোৱাব পিছতে তেওঁলোকৰে এগৰাকীক স্বামীয়ে দুৱাৰ বন্ধ কৰি ৰখাত ঘৰৰ ভিতৰতে, 'কৃষ্ণচৰণ হৃদয়ে ধৰিয়ে', প্ৰাণত্যাগ কৰাৰ দৃশ্য দেখুৱা হৈছে। কিন্তু এই প্ৰাণত্যাগ কৰাৰ দৃশ্য গীত এটাৰে বৰ্ণোৱা হৈছে, ব্ৰাহ্মণীৰ মুখত বচন নাই। সেইদৰে স্বামীৰ মুখতো বচন বা বিলাপৰ গীত নাই। 'অঙ্কাৱলী'ৰ প্যাদটীকাত মেধিদেৱে প্ৰক্ষিপ্ত বুলি সন্দেহ কৰা গীত এটা তুলি দিছে। ৰাগ-তালৰ উল্লেখহীন এই গীতটোৰ অকল ভাষায়ে প্ৰমাণ কৰে যে এই গীতটো প্ৰক্ষিপ্ত। আনহাতে মৃত ভাৰ্যাক 'গলে বান্ধি', 'হৃদয়ে মুষ্টি হানি', স্বামীয়ে কেনেদৰে কান্দিছিল, 'তাহে দেখহ শুনহ' বুলি সূত্ৰধাৰেই আমাক কৈছে যদিও দেখা বা শুনাৰ একো ব্যৱস্থা নাটত হ'লে ৰখা নাই।

'ইকথা ৰহোক' - বুলি সূত্ৰধাৰে আমাক আকৌ দ্বিজপত্নীসকল শ্ৰীকৃষ্ণৰ সমীপ পোৱাৰ দৃশ্যলৈ লৈ গৈছে।[৭]

এইখিনিতে নাটৰ এটি ভটিমাত শ্ৰীকৃষ্ণৰ ভুৱনমোহন ৰূপৰ বৰ্ণনা দিয়া হৈছে। শ্ৰীকৃষ্ণই গোপশিশুসকলৰ মাজত থাকি (থিয় হৈ) নীল-পদ্ম এপাহত হাত ফুৰাই আছে।[৮] ভটিমাৰ অন্তত মূল ভাগৱতৰ শ্লোকটো উদ্ধৃত কৰি দিছে। নান্দীৰ শ্লোকটোৰ বাহিৰে নাটখনত এইটোৱে একমাত্ৰ শ্লোক। তাৰ উপৰি শঙ্কৰদেৱৰ নাটসমূহৰ এইটোৱে একমাত্ৰ শ্লোক যিটো শঙ্কৰদেৱে নিজে ৰচনা কৰা নহয়।

ব্ৰাহ্মণীসকল শ্ৰীকৃষ্ণ-দৰ্শনত বিমোহিতা হৈ কৃষ্ণক অন্ন-নিবেদন পূৰ্বক (আঁতৰৰপৰা) দণ্ডৱতে পৰি নমস্কাৰ কৰি উঠি শ্ৰীকৃষ্ণৰ মূৰ্তি চকুৰেই চাই হৃদয়ত আলিঙ্গন কৰিলে। এই প্ৰেমাভিভূত অৱস্থাত

৭ দৃশ্যান্তৰ দেখুৱা কাৰ্যত এই নাটত সূত্ৰধাৰ আন সকলো নাটতকৈ অধিক ব্যস্ত থাকিব লগা হৈছে।

৮ দশমৰ পদত এই বৰ্ণনা ভটিমাৰ বৰ্ণনাতকৈ চমু আৰু মূলানুগ, কিন্তু চমৎকাৰ।

তেওঁলোকৰ মুখৰ মাত হৰিল। 'পৰম প্ৰেমে মৌন ৰহল'। [৯] ভটিমাৰ ভণিতাত, দ্বিজপত্নীসকলে আচৰণ কৰা এনে নিষ্কাম ভক্তিকেই অনুপম ধৰ্ম বুলি কৈছে ঃ "কৃষ্ণ কিঙ্কৰ কহ ধৰ্ম উপাম।"

বিপ্ৰপত্নীসকলে অলপ আঁতৰৰপৰাহে শ্ৰীকৃষ্ণকে সেৱা কৰি মনৰ ভিতৰতহে তেওঁৰ ৰূপ ধৰি মনেৰেই আলিঙ্গন কৰিছে ; শ্ৰীকৃষ্ণৰ দেহস্পৰ্শ বিচৰা নাই- (গোপপত্নীসকলৰ বিপৰীতে)।

শ্ৰীকৃষ্ণই এওঁলোকক, 'পৰম চতুৰ, মহা বিবেকী, নিষ্কাম ভক্ত' বুলি প্ৰশংসা কৰিছে। তেওঁলোকৰ এনে নিষ্কাম প্ৰেম-ভক্তিত তেওঁ বশ্য হ'ল বুলি কৈ ('সমস্ত মস্তক মণি নিজ ভকতৰ বশ্য') তেওঁলোকক যজ্ঞ-স্থানলৈ উভতি যাবলৈ নিৰ্দেশ দিয়ে।[১০]

সহধৰ্মিনী হিচাপে তেওঁলোকৰ কৰ্তব্য হ'ল যজ্ঞৰ কাম সফল কৰা, গতিকে তেওঁলোকক যজ্ঞস্থানলৈ উভতি যোৱাৰ নিৰ্দেশ দিছে।

৯ দশমৰ পদত এই বৰ্ণনা এনেকুৱা ঃ

"হৃদয় মধ্যত মাধৱক ধৰি মনে।
আনন্দ সিন্ধুত নিমজিল নাৰীগণে।।
নেমেলন্ত আখি বাহিৰত নাহি জ্ঞান।
আছৈ তন্তি নমাতি সুদৃঢ় কৰি ধ্যান।।"

১০ দশমৰ পদত শ্ৰীকৃষ্ণৰ উক্তিৰ মৰ্ম অলপ বহলাই দিছে ঃ

"মোক আত্মা প্ৰিয় বুলি লবৈ যাৰ মতি।
সিসবে সদায় কৰে নিষ্কাম ভকতি।।
প্ৰাণ-পত্নী, পুত্ৰ, তনু, মন, বুদ্ধি ধন।
সুহৃদ সোদৰ বন্ধু যত ভৃত্যগণ।।
আত্মাৰ সম্পৰ্কে প্ৰিয় হোয়ে নিৰন্তৰে
হেন আত্মা মই কোন আছে মোত পৰে।।"

মূলৰ, 'প্ৰাণ বুদ্ধি মনঃ স্বাত্মদাৰপত্য ধনাদয়ঃ'- শ্লোকৰ ভাঙনিত শংকৰদেৱে সুহৃদ, সোদৰ, বন্ধু আৰু ভৃত্যকো ধৰি, গৃহস্থী জীৱনত বিশেষকৈ ভৃত্যৰো মৰ্যাদা কেনে হোৱা উচিত তাৰো ইঙ্গিত দিছে।

'ওহি বুলি শ্ৰীকৃষ্ণ মৌনে ৰহল'- কাৰণ শ্ৰীকৃষ্ণই বুজিছে, সহজে তেওঁলোকক ওভোতাই পঠাবপৰা নহব।

শ্ৰীকৃষ্ণৰ নিৰাশবাণীত তেওঁলোকৰ যি মানসিক প্ৰতিক্ৰিয়া হ'ল তাক প্ৰথমে গীতত, পিছত কথাত (বচনত) প্ৰকাশ কৰা হৈছে। তেওঁলোকে বেদশাস্ত্ৰত 'শুনিছে', ভগৱানে আশ্ৰিত ভকতক ত্যাগ নকৰে। তাৰ উপৰি তেওঁলোকৰ পতি-পুত্ৰসকলেও তেওঁলোকক ঘৰত স্থান নিদিব।

বেদশাস্ত্ৰত শুনা কথা সত্য, কিন্তু তাৰ প্ৰমাণ শ্ৰীকৃষ্ণই তেতিয়াই তেওঁলোকক দিবলৈ চেষ্টা নকৰি দ্বিতীয় আশঙ্কা, যিটোৰ তৎকালিক প্ৰয়োজনীয়তা অতি বেছি, -

তাক দূৰ কৰিবলৈ চেষ্টিত হৈ ক'লে যে পতি-পুত্ৰই তেওঁলোকক অসূয়া নকৰিব,-'হামু হৃদয়ে থাকি অনুমতি দেএো।' তেওঁ কথাৰ প্ৰমাণ কৰিবলৈ দেৱতাসকলক প্ৰত্যক্ষ কৰাই তেওঁলোকৰ মুখেদি একবাক্যে শ্ৰীকৃষ্ণৰ উক্তিকে দোহৰালে।[১১]

ব্ৰাহ্মণীসকলে কিন্তু, 'দেৱৰ বচনে কৃষ্ণক চাৰয়ে নাহি'। ইয়াৰ পিছতহে শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁলোকৰ প্ৰথম প্ৰশ্নৰ উত্তৰ দি, নৱবিধ ভক্তিৰ ভিতৰত শ্ৰৱণ -কীৰ্ত্তন শ্ৰেষ্ঠত্ব দেখুৱাই ক'লে, 'বিদূৰে থাকিয়ে শ্ৰৱণ-কীৰ্ত্তন ভক্তিয়ে হামাক জৈচে বশ্য কৰয়ঃ নিকটে থাকিতে সিমতে ভকতি কৰিতে নাহি পাৰয় ঃ..........'।

শ্ৰীকৃষ্ণৰ আজ্ঞা পালি তেওঁলোক উভতি গ'ল। তেওঁলোকৰ মানসিক অৱস্থাৰ প্ৰকাশক গীত এটাত অহাৰ দৰেই যোৱাৰ বৰ্ণনাও দিছে। জীৱৰ কাৰণে ভগৱানৰ কাষত থকা অৱস্থাটোহে সুখকৰ । সেয়ে তেওঁলোকৰ, 'দহে দেহা সৱে আগিয়া'- গাত জুই জ্বলিছে।

পত্নীসকলৰ অদ্ভুত প্ৰেম-ভকতি দেখি স্বামীসকলৰ মোহভঙ্গ

১২ মূল ভাগৱতত, 'দেৱতাসকলেও নিৰ্দোষিতা অঙ্গীকাৰ কৰিছে'- (দেবা অপ্যিনুমম্বতে) আৰু 'দশম'ত 'প্ৰত্যক্ষ দেখাইল' বুলি লিখিছে।

হ'ল, গৰ্ব অহঙ্কাৰ দূৰ হ'ল। তেওঁলোকে নিজকে ধিক্কাৰ দিবলৈ ধৰিলে।

'হে মিশ্ৰ ঃ হে কন্দলি ঃ হে আচাৰ্য ঃ হে ভাৰতি ঃ ওহি ব্ৰাহ্মণীসব সৌচাচাৰহীন ঃ বেদশাস্ত্ৰ জানয়ে নাহি ঃ গুৰুসেৱা পৰম ধৰ্ম্ম বৰ্জ্জিত [১২] ঃ আৱাসবৰ শ্ৰীকৃষ্ণত পৰম প্ৰেম-ভকতি ভেলঃ আঃ হামুসব স্ত্ৰীতো অধম ভেলো..... হামুসৱ ব্ৰহ্মচৰ্য্য ব্ৰত ধৰি ঃ গুৰুক সুশ্ৰূষা কৰি ঃ বেদসমুহ পঢ়িলো ঃ ইহাক ধিক্কাৰ আসোক...... পৰ উপদেশত পণ্ডিত বোলছি ঃ ইহাক ধিক্কাৰ আসোক......'।

এই আত্ম-ধিক্কৃতিৰ দ্বাৰা দ্বিজসব, 'গৰ্ব্বশূন্য সন্ত' [১৩] সকলৰ শাৰীলৈ উন্নীত হ'ল, দৰ্শকৰ চকুত তেওঁলোক আকৌ নিজ মৰ্যাদাত প্ৰতিষ্ঠিত হ'ল। প্ৰৱেশৰ সময়ত তেওঁলোকৰ মুখত থকা গৰ্ব অহঙ্কাৰ প্ৰকাশক সেই 'অল্প কৰি হাস'টো নাইকীয়া হ'ল।

মূলত, 'পৰ উপদেশত পণ্ডিত হোৱা' উক্তিটো নাই, কিন্তু, 'দ্বিজ জন্ম লৈ মনুষ্যকুলৰ গুৰু হৈও স্বাৰ্থত মুগ্ধ হৈছো' বুলি আছে। তিৰোতাসকলৰ ওপৰত দিয়া মন্তব্যৰো প্ৰায় ভাগেই মূলৰ লগত মিলে। তেওঁলোকৰ দ্বিজাতি সংস্কাৰ (উপনয়ন) নাই, গুৰুগৃহত নিবাস (গুৰুগৃহত থাকি গুৰু সেৱা কৰি ব্ৰহ্মচৰ্য ব্ৰতপালন কৰি বেদাদি শাস্ত্ৰ অধ্যয়ন) নাই; শৌচ (শুদ্ধতা) নাই, শুভক্ৰিয়া (সন্ধ্যা উপাসনাদি) নাই। কিন্তু মূলত থকা-তেওঁলোকৰ দৰে ভাৰ্যা পাই আমি অতিশয় ধন্য হৈছোঃ'বয়ং ধন্যতমা'-এই উক্তিটো নাটত বা 'দশম'ৰ পদত বিপ্ৰসকলৰ মুখত দিয়া নাই। অৱশ্যে 'দশম'ত 'আৱাসৱ মহাভাগ্যৱতী' বুলি কৈছে। নাটৰ 'হামুসব

১২ 'নাসাং দ্বিজাতি সংস্কাৰো ন নিবাসো গুৰাৱপি
ন-তপো নাত্মমীমাংসো ন শৌচং ন ক্রিয়াঃ শুভাঃ'- ভাগৱত।
১৩ 'হে কৃষ্ণ পুত্র পত্নী সঙ্গ তেজি তযু পদ চিন্তি নিত।
গৰ্বশূন্য সন্ত সবৰ আশ্ৰমে যাইবো।।" -নামঘোষা

স্ত্ৰীটো অধম ভেলো' কথাষাৰো মূল ভাগৱতত নাই। অৱশ্যে ভক্তিমতী নাৰীসকল পণ্ডিত স্বামীসকলতকৈ যে শ্ৰেষ্ঠা, নাটৰ সেয়ে প্ৰতিপাদ্য বিষয়ো।

দ্বিজসকলে গোকুললৈ গৈ শ্ৰীকৃষ্ণৰ ভৰিত ধৰি ক্ষমা খোজাৰ সিদ্ধান্ত কৰে। তেনেতে এজন বৃদ্ধ ব্ৰাহ্মণে লাখুটিত ভৰ দি ঘৰৰ পৰা ওলাই আহি তেওঁলোকক নিষেধ কৰে ঃ

'ৰাজা কংসে......তোৰাসবক নিগ্ৰহি সৰ্ব্বস্ব আগ্ৰহ কৰি লববঃ জাতিকুল সব ভ্ৰষ্ট কৰব।'

বৃদ্ধ ব্ৰাহ্মণৰ উপদেশ মানি তেওলোক গোকুললৈ নগ'ল। ঘৰতে থাকি কৰ্ম গৰ্ব এৰি ভগৱানৰ নাম শ্ৰৱণ-কীৰ্ত্তন কৰি ৰ'ল।

মূলৰ মতে তেওঁলোকে ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণক ঘৰৰপৰাই নমস্কাৰ কৰে, ৰাম-কৃষ্ণক দৰ্শন কৰিবলৈ ইচ্ছা কৰে কিন্তু কংসৰ ভয়ত গোকুললৈ নোযোৱাৰ সিদ্ধান্তও নিজৰ ভিতৰতে কৰে।

ইয়াৰ পিছৰ 'দৃশ্য'ত শ্ৰীকৃষ্ণই গোপ-গৰখীয়াসকলেৰে বিপ্ৰপত্নী সকলৰ অন্ন ভোজন কৰে। (সূত্ৰধাৰৰ কাৰণে আন এটা দৃশ্যান্তৰৰ সমস্যা!) শেহত গৰু-গাই লৈ গোবালকসকলেৰে ৰাম-কৃষ্ণ গোকুললৈ যোৱাৰ বৰ্ণনাৰ এটি গীতেৰে, 'ওহি পত্নী-প্ৰসাদ নাম নাট সম্পূৰ্ণ ভৈল।'

সূত্ৰধাৰে কৈছে, 'ইহাক যে সব লোকে ভক্তিভাবে গাবে ঃ জে ভাৱনা কৰয় ঃ তাৰাসবৰ কৃষ্ণ চৰণে ঃ পৰম ভকতি বাঢ়বঃ......'।

শঙ্কৰদেৱৰ নাটৰ বিখ্যাত মুক্তিমঙ্গল ভটিমা ইয়াত নাই। নাটকে যে চতুৰ্থ বৰ্গৰো সাধন কৰিব পাৰে, অৰ্থাৎ 'মুক্তি সাধকম্', এইখন (প্ৰথম) নাটকত সম্ভৱ শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱৰ এই বিশ্বাস দৃঢ় হোৱা নাছিল।

পত্নী-প্ৰসাদ ঃ নামকৰণ ঃ বিপ্ৰপত্নীসকলক ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণই অন্ন প্ৰাৰ্থনা কৰাৰ ছলেৰে অনুগ্ৰহ প্ৰদান কৰিলে, যদিও সামাজিক দৃষ্টিত তেনে কৰুণা লাভৰ যোগ্যতা তেওঁলোকৰ নাই। তেওঁলোকৰ অন্ন গ্ৰহণ কৰিলে, তেওঁলোকক ভুৱনমোহন ৰূপত দেখা দিলে, তেওঁলোকৰ আগত ভক্তিধৰ্মৰ ব্যাখ্যা কৰিলে, তেওঁলোককে শ্ৰেষ্ঠা ভক্তা বুলিও প্ৰশংসা কৰিলে। এয়েই ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁলোকৰ প্ৰতি দিয়া প্ৰসাদ, অনুগ্ৰহ, আৰু ইয়াতেই 'পত্নী-প্ৰসাদ' নামৰ সাৰ্থকতা।

কিন্তু প্ৰকৃততে এই নামকৰণৰ তাৎপৰ্য আৰু গভীৰ। হৰিভক্তিয়ে অকল ভক্তকেই ত্ৰাণ নকৰে, তেওঁলোকৰ বংশকো উদ্ধাৰ কৰে। পত্নী সম্পৰ্কত পোনপটীয়াকৈ পতি, আৰু লগতে পত্নীসকলৰ পিতৃ, ভাতৃ, পুত্ৰ, সোদৰ, বন্ধু, সকলকো হৰিভক্তিয়ে উদ্ধাৰ কৰিলে ; কৰ্ম-গৰ্ব দূৰ কৰি পতিসকলক ঘোৰ পতনৰপৰা ৰক্ষা কৰি পত্নী নাম সাৰ্থক কৰিলে। এই দ্বিজসকলে, 'কৰ্ম্ম গৰ্ব্ব সব চাৰি ঃ শ্ৰৱণ-কীৰ্ত্তন কৰিয়ে গৃহে ৰহল'। পত্নীসকল মাধ্যমহে, তেওঁলোকৰ যোগেদি ভগবানৰ প্ৰধান অনুগ্ৰহ লাভ কৰিলে পতিসকলেহে, সেয়ে 'পত্নী-প্ৰসাদ' নামকৰণৰ প্ৰধান তাৎপৰ্য। পত্নী-সকল আৰু সমাজৰ তলখাপৰ জীৱ নহয়, উপযুক্তা যি কোনো পত্নিৰ যোগেদি যিকোনো পুৰুষেই ধন্য হ'ব পাৰে, সেয়ে নাটখনৰ নাম 'পত্নী-প্ৰসাদ',-'দশম'ৰ দৰে 'বিপ্ৰপত্নী-প্ৰসাদ' বা মূলৰ দৰে 'দ্বিজ-পত্নী-প্ৰসাদ' মাত্ৰ নহয়।

নাটৰ এই প্ৰধান লক্ষ্যৰ লগত সঙ্গতি ৰাখিয়ে দ্বিজসকলকহে প্ৰথমে প্ৰৱেশ কৰোৱা হৈছে।

পত্নী-প্ৰসাদ নাটৰ চৰিত্ৰ ঃ এই নাটৰ চৰিত্ৰ চিত্ৰণ পদ্ধতি বৰ আচৰিত ধৰণৰ। চন্দ্ৰভাৰতী আৰু এজন বৃদ্ধ ব্ৰাহ্মণৰ বাহিৰে একমাত্ৰ শ্ৰীকৃষ্ণইহে ব্যক্তি-চৰিত্ৰ, বাকী সকলো সমষ্টিগত চৰিত্ৰ। এই চৰিত্ৰসমূহ হ'ল, 'দ্বিজসব', দ্বিজপত্নীসব', 'দেৱতাসব' আৰু 'গোপসব',। এই বহুবচনান্তক চৰিত্ৰসমূহৰ নাটকীয় বচন (সংলাপ) কিন্তু একে। বলোৰামৰ চৰিত্ৰৰ কোনো বচন বা নাটকীয় কাৰ্য নাই। এই চৰিত্ৰসব সমূহীয়া ব্যক্তিত্বৰ অধিকাৰী। এজন বৃদ্ধ ব্ৰাহ্মণ আৰু চন্দ্ৰভাৰতীৰ চৰিত্ৰটো শঙ্কৰদেৱৰ সৃষ্টি। চন্দ্ৰভাৰতী অতি প্ৰয়োজনীয় চৰিত্ৰ। বিপ্ৰসকলৰ মনৰ ভাৱ প্ৰকাশৰ কাৰণেই তেওঁলোকৰ মুখপাত্ৰ স্বৰূপ এই চৰিত্ৰটোৰ প্ৰয়োজন। প্ৰৱেশৰ সময়ত তেওঁলোকৰ মুখত যি গৰ্ব অহঙ্কাৰসূচক 'অন্ন হাম'টো দিয়া হৈছে, তাৰ অৰ্থ পৰিষ্কাৰ হৈছে চন্দ্ৰভাৰতীৰ মাত্ৰ একাষাৰ উক্তিৰ যোগেদিয়ে।

লাখুটিত ভৰ দি ঘৰৰপৰা ওলাই আহি কংসৰ ভয় দেখুৱাই তেওঁলোকক গোকুললৈ যোৱাৰপৰা নিবৃত্ত কৰিবলৈ বৃদ্ধ ব্ৰাহ্মণ চৰিত্ৰটিৰ প্ৰয়োজন। গাৱঁৰ সমাজত এনে বয়োবৃদ্ধ জ্ঞানবৃদ্ধ লোক স্বাভাৱিকতে নেতৃত্বৰ অধিকাৰী। সেই ঐতিহ্য ৰক্ষা কৰিয়ে বোধকৰো শঙ্কৰদেৱে এই চৰিত্ৰটো সৃষ্টি কৰিলে।

এই বৃদ্ধ ব্ৰাহ্মণজন দ্বিজসকলৰ লগত প্ৰৱেশ কৰা নাছিল, গতিকে যজ্ঞভূমিতো নাছিল। থকা হ'লে নিশ্চয় গোপ-বালকসকলক বিমুখ নকৰিলেহেঁতেন।

দেৱতাসকলৰ চৰিত্ৰ প্ৰত্যক্ষীকৰণ কাৰ্যৰ এক বিশেষ নাটকীয় উদ্দেশ্য আছে। দেৱতাসকলে শ্ৰীকৃষ্ণৰ আজ্ঞা পালি একমুখে শ্ৰীকৃষ্ণৰ উক্তিকে যেতিয়া দোহৰা দেখুৱালে, শ্ৰীকৃষ্ণ যে দেৱৰো দেৱতা, বৰদাতাৰো বৰদাতা, এই কথাই দৰ্শকৰ চকুত পৰোক্ষে

দেৱতাসকলৰ দ্বাৰায়ে প্ৰমাণিত কৰা হ'ল।

চৰিত্ৰ চিত্ৰণত সূক্ষ্ম তুলিকা স্পৰ্শ : পত্নী-প্ৰসাদৰ চৰিত্ৰ চিত্ৰণত সূক্ষ্ম তুলিকা স্পৰ্শ দি সূক্ষ্ম আঙ্গিক অভিনয়ৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়া হৈছে। দ্বিজসকলক প্ৰথমে প্ৰৱেশ কৰোৱা গীতত তেওঁলোকৰ দেহৰ বৰ্ণনাৰ উপৰিও মুখত 'অল্প কৰি হাস'ৰ বৰ্ণনা দিয়া হৈছে। সেইদৰে শ্ৰীকৃষ্ণৱই 'বিহসি' কথা কোৱা আৰু হঠাৎ 'মৌন হোৱা' আদি সূক্ষ্ম তাৎপৰ্যযুক্ত সাত্ত্বিক অভিনয়ৰ ব্যৱস্থা আছে।

আঙ্গিক আৰু সাত্ত্বিক অভিনয়ৰ ওপৰত গুৰুত্ব : চৰিত্ৰসমূহৰ আঙ্গিক (আৰু সাত্ত্বিকো) অভিনয়ৰ ওপৰত যথেষ্ট গুৰুত্ব এই নাটত দিয়া হৈছে। প্ৰথমতে দ্বিজসকল প্ৰৱেশ কৰি যজ্ঞ আৰম্ভ কৰিব লগা হোৱালৈকে এইখিনি সময়ত চৰিত্ৰৰ মুখত কোনো বচন নাই। সম্পূৰ্ণ অঙ্গ-ভঙ্গীৰে তেওঁলোকে তেওঁলোকৰ কাৰ্য দেখুৱাব লাগিব। সেইদৰে কৃষ্ণৰ বিৰহত প্ৰাণত্যাগ কৰা ব্ৰাহ্মণীৰ মুখতো কোনো 'বচন' নাই, বিৰহৰ দুখৰ কথা গীতত মাত্ৰ প্ৰকাশ কৰা হৈছে আৰু অভিনয়ত সেইদৰে তেওঁ অঙ্গ-ভঙ্গীৰে ভাৱ প্ৰকাশ কৰিব লাগিব। পত্নীৰ মৃত্যুত স্বামীজনে হিয়া ঢাকুৰি কন্দাৰ কথা সূত্ৰধাৰে বচনত দেখুৱাইছে, কিন্তু বিলাপৰ গীত বা বচন নথকাত নিশ্চয় অঙ্গ-ভঙ্গীৰে সেই ভাৱ প্ৰকাশ কৰিব লাগিব। এনে নিৰ্বাক অভিনয় অংশই শঙ্কৰদেৱৰ প্ৰথম নাট 'চিহ্নযাত্ৰা'ৰ অভিনয়ৰ ঐতিহ্যকে বহন কৰিছেনে কি? অৰ্থাৎ ডঃ নেওগদেৱে অনুমান কৰা মতে আৰু সত্ৰৰ গোঁসাই-ভকতসকলৰ বিশ্বাসমতেও চিহ্নযাত্ৰাত অকল আঙ্গিক অভিনয়ৰহে (লগতে আহাৰ্যও অৱশ্যে) ব্যৱস্থা আছিল![১৪]

চৰিত্ৰ-চিত্ৰণৰ প্ৰধান খুঁত : 'সমষ্টি' চৰিত্ৰই একেলগে একেখিনি বচনকে ক'ব লগা হোৱাটো অভিনয়ৰ ফালৰপৰা বৰ ডাঙৰ অসুবিধা। দৰ্শকসকলে তেওলোকৰ কথা বুজিব নোৱাৰিব। আটাইতকৈ দোষযুক্ত চৰিত্ৰ চিত্ৰণৰ উদাহৰণ হ'ল বলৰামৰ চৰিত্ৰ। নাটৰ আৰম্ভৰপৰা শেষলৈ এই চৰিত্ৰটো ভাওনা-ঘৰত থাকিবই লাগিব কিন্তু এযাৰ বচন নাই, এটা নাটকীয় কাৰ্য নাই। এই চৰিত্ৰৰ ভাওলোৱা ল'ৰা নিশ্চয় সহজে পোৱা টান হ'ব।

শ্লোক : পত্নী-প্ৰসাদত সংস্কৃত শ্লোকৰ স্থান : শঙ্কৰদেৱৰ আন নাটত সংস্কৃত শ্লোক এক প্ৰধান অঙ্গস্বৰূপ। অকল শ্লোকসমূহৰ যোগেদিয়ে নাটৰ কাহিনী, ঘটনা, চৰিত্ৰৰ বিষয়ে জানিব পাৰি। দেশী-বিদেশী পণ্ডিতসকলক অঙ্কীয়া-নাটৰ অভিনয়ৰ প্ৰতি আকৰ্ষিত কৰিবৰ কাৰণে শঙ্কৰদেৱে আন কেইখন নাটৰ কাহিনীৰ বিকাশৰ প্ৰতিটো স্তৰতে সংস্কৃত শ্লোকৰ ব্যৱহাৰ কৰি আহিছে। পত্নী-প্ৰসাদত

১৪ চিহ্নযাত্ৰা সম্পৰ্কে অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰ প্ৰবন্ধৰ প্ৰসঙ্গীয়া টোকা চাওক।

মাত্ৰ দুটা সংস্কৃত শ্লোক, তাৰো এটা নান্দী শ্লোক। দ্বিজসকলৰ প্ৰৱেশত, স্বয়ং শ্ৰীকৃষ্ণ

আৰু গোপবালকসকলৰ প্ৰৱেশত, দেৱতাসকলৰ আৱিৰ্ভাৱত, দ্বিজ-পত্নীসকলৰ শ্ৰীকৃষ্ণৰ ওচৰলৈ আগমন আৰু প্ৰত্যাগমনৰ মুহূৰ্তত একোটা শ্লোক, অঙ্কীয়া নাটৰ নিয়মত, অপৰিহাৰ্য আছিল। নাটখনৰ এই বিশেষত্বটোৱেও প্ৰমাণ কৰে যে 'পত্নী-প্ৰসাদ' শঙ্কৰদেৱৰ প্ৰথম পূৰ্ণাঙ্গ নাট প্ৰচেষ্টা আৰু এই নাট এতিয়াও পৰীক্ষামূলক অৱস্থাত।

নাটৰ গীত ঃ অঙ্কৰ গীত ঃ শ্লোকৰ দৰেই গীতবিলাক অঙ্কীয়া নাটৰ প্ৰধান অঙ্গ। বিভিন্ন ৰাগ-তালযুক্ত এই গীতবিলাক নান্দী গীত, প্ৰৱেশৰ গীত, ভটিমা, পয়াৰ আদি বিভাগত বিভক্ত। এই গীতসমূহেই অঙ্কীয়া নাটক বিশেষ কাব্যিক সৌন্দৰ্য আৰু সাঙ্গীতিক মাধুৰ্য দান কৰিছে। শঙ্কৰদেৱৰ 'ৰুক্মিণীহৰণ' নাটতে আটাইতকৈ বেছি সংখ্যক গীত (৩২টা) আছে আৰু যিজনে এই গীতসমূহৰ বিবিধ তাল-মান আয়ত্ত কৰিব পাৰিছে তেওঁক প্ৰকৃততে শঙ্কৰী গীতৰ ওজা বুলি বিবেচিত কৰা হয়। 'পত্নী-প্ৰসাদ'ত ভটিমা দুটাৰ বাহিৰে এটা পয়াৰ সহ আঠোটা গীত আছে।

শ্লোক, গীত, কথা, সূত্ৰ,- অঙ্কীয়া নাটত এই 'চাৰি সঙ্গীয়ে' প্ৰায়ে হাতত ধৰাধৰিকৈ ফুৰে। কিন্তু 'পত্নী-প্ৰসাদ'ত এই নিয়মৰ ব্যতিক্ৰম হৈছে। 'পত্নী-প্ৰসাদ' যে মহাপুৰুষৰ প্ৰথম পৰীক্ষামূলক নাট - এই মতৰ সমৰ্থনত ইয়ো এক অন্যতম প্ৰমাণ।

এই নাটত নান্দী-গীত নাই, এই কথা প্ৰথমেই আলোচনাত দেখুৱাই আহিছো। নাটৰ প্ৰথম গীতটোত দ্বিজসৱৰ প্ৰৱেশৰ বৰ্ণনা কৰা হৈছে। এই গীতটোৰ স্থান নাটকত গুৰুত্বপূৰ্ণ। নান্দী-গীতৰ দৰে এই গীতত নাটৰ প্ৰতিপাদ্য বিষয়ৰো ইঙ্গিত দিয়া হৈছে। গীতত (কৃশ) দ্বিজসকলৰ দেহৰ বৰ্ণনা প্ৰথমে দিছে ; তপ-উপবাসত তেওঁলোকৰ শৰীৰ ক্লেশ, হাঁত, ডিঙি, মূৰত ৰুদ্ৰাক্ষৰ মালা ওলমি আছে, দাড়ি গোঁফ ভোবোকাৰ আৰু 'উচ্চাৰন্ত বেদ মন্ত্ৰ অল্প কৰি হাস'।

গীতৰ যোগেদি এইখিনিলৈকে তেওঁলোকৰ পৱিত্ৰতা, পাণ্ডিত্য আৰু ধৰ্মনিষ্ঠাৰ এটি ধাৰণা দৰ্শকক দিয়াৰ লগে লগে সামৰণিত হঠাৎ বিপৰীত অৰ্থজ্ঞাপক দুটা শাৰী দিয়া হ'ল ঃ

> "বিনা হৰি ভকতি বিফল স্বৰ্গকাম।
> হৰিক হৃদয়ে ধৰি বোলা ৰাম ৰাম।।"

লগে লগে দৰ্শকৰ মনতো এটা সন্দেহৰ চমক লাগে ঃ এই যে দ্বিজসকলৰ আবয়বিক বৰ্ণনা, ইয়াত যেন ক'ৰবাত ব্যঙ্গৰ সুৰ এটা বাজি উঠিছে। তেওঁলোকে বেদমন্ত্ৰ উচ্চাৰণ কৰি যাওঁতে 'অল্প কৰি' হাঁহাটোৰো যেন এটা বিশেষ অৰ্থ আছে। এই 'অল্পহাস' মনৰ প্ৰসন্নতা আৰু হৃদয়ৰ উদাৰতা প্ৰকাশক 'মৃদুহাস' বা মিচিকীয়া হাঁহি নহয়, এই হাঁহি পাণ্ডিত্যৰ গৰ্ব আৰু শ্ৰেষ্ঠত্বৰ দম্ভ প্ৰকাশক হাঁহি।

দ্বিতীয় গীতটো শ্ৰীকৃষ্ণ আদিৰ প্ৰৱেশৰ গীত যদিও ইয়াত অকল শ্ৰীকৃষ্ণৰ বেশ-ভূষাৰ চুটি বৰ্ণনা দিয়া হৈছে। বৈষ্ণৱ কবিসকলৰ লেখনি যি ৰূপৰ বৰ্ণনাত মুখৰ হৈ উঠে সেই মুখৰতা ইয়াত নাই।

তৃতীয় গীতটো পয়াৰ। পয়াৰৰ কথাৰপৰাহে দৰ্শক-শ্ৰোতাসকলে জানিব পাৰে যে বিপ্ৰ পত্নীসকল আগৰে পৰাই শ্ৰীকৃষ্ণৰ একান্ত ভক্তা। এই পয়াৰৰ যোগেদি বহুখিনি নাটকীয় কাৰ্য (নেপথ্যত) সংঘটিত হোৱা বুজাইছে যদিও সুকীয়াকৈ সূত্ৰধাৰৰ কথা, চৰিত্ৰৰ বচনৰ যোগেদি দৰ্শকক আকৌ বুজাই দিব লাগিছিল। (যিহেতু কাৰ্যত দেখুৱাৰ সুবিধা নাই।)

'শুনিয়া সিদ্ধান্ত পাছে দিলন্ত মাধৱে'- পয়াৰৰ প্ৰথম শাৰী কথা। শ্ৰীকৃষ্ণৰ এই সিদ্ধান্তখিনি পয়াৰৰ যোগেদিয়ে প্ৰকাশ কৰিছে, শ্ৰীকৃষ্ণৰ বচনৰ যোগেদি সুকীয়াকৈ দিয়া নাই। ইয়াৰ ফলত নাটকীয়ত্ব ক্ষুণ্ণ হৈছে। গোপসকল দ্বিজপত্নীসকলৰ কাষলৈ যোৱাৰ কথা আৰু তেওঁলোকক সালঙ্কৃতা অৱস্থাত দেখাৰ কথাও পয়াৰতহে বৰ্ণিত হৈছে, অভিনীত হোৱা নাই।

চতুৰ্থ গীতত দ্বিজপত্নীসকলৰ শ্ৰীকৃষ্ণৰ সমীপলৈ গমন কৰাৰ বৰ্ণনা দিয়া হৈছে। এই গীতটোত ভাব আৰু ভাষাৰ অপূৰ্ব সমন্বয় ঘটিছে। তেওঁলোকৰ যোৱাৰ গতিত সমুদ্ৰগামী নদীৰ প্ৰাণ-চঞ্চলতা উপযুক্ত শব্দৰ সহায়েৰে ফুটাই তুলিছে। প্ৰেমে পুলকিত কায় এই সতীসকল হৰিদৰশনৰ কাৰণে প্ৰায় নাচি নাচি, - 'নাচে যৈচন সতি'-আগবাঢ়িছে বুলি গীতত বৰ্ণনা কৰিছে।

পঞ্চম গীতত কোঠাত আৱদ্ধ হৈ থকা ব্ৰাহ্মণীয়ে শ্ৰীকৃষ্ণক দেখিবলৈ নোপোৱাৰ দুখত কেনেকৈ প্ৰাণ ত্যাগ কৰিলে তাৰ কৰুণ বৰ্ণনা দিয়া হৈছে, কিন্তু পয়াৰৰ দৰেই গীতৰ বক্তব্যখিনি বচনত প্ৰকাশ কৰা নাই।

ষষ্ঠ গীতটো এটি ভটিমা। এই ভটিমা সম্পৰ্কে আৰম্ভণিতে আলোচনা কৰা হৈছে। এই ভটিমাটোত শ্ৰীকৃষ্ণৰ অপূৰ্ব ৰূপৰ বৰ্ণনা নাই। ইয়াত ভগৱানৰ প্ৰশান্তি বা গুণ-গান কৰা নাই। সেই অৰ্থত এই গীতটো 'ভটিমা' বুলিবও নোৱাৰি।

সপ্তম গীতটো দ্বিজপত্নীসকলৰ। শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁলোকক উভতি যাবলৈ কোৱাত, তেনে কঠিন আদেশ যাতে নিদিয়ে সেই প্ৰাৰ্থনাকে তেওঁলোকে এই গীতৰ যোগেদি কৰিছে। অকল এই গীতটোৰ পিছতহে পোনপ্ৰথমবাৰৰ কাৰণে 'পত্নী-প্ৰসাদ'ত গীতৰ কথাখিনিকে অলপ বহলাই চৰিত্ৰৰ মুখেদি 'কথাৰে' কোৱাইছে।

ষষ্ঠ গীতটো দ্বিজপত্নীসকলৰ ওভতনি গীত। আগমনৰ সময়ৰ গীতটোৰ বিপৰীতে বিৰহ-যন্ত্ৰণা জৰ্জৰিত বিপ্ৰপত্নীসকলৰ মানসিক অৱস্থাৰ চিত্ৰ উপযুক্ত ভাষাৰ সহায়ত মূৰ্ত কৰি তোলা হৈছে। আগৰ, 'প্ৰেমে পুলকিত কাই'ৰ বিপৰীতে এতিয়া

তেওঁলোকৰ, 'দহে দেহা সব আগিয়া'; প্ৰায় নাচি নাচি যোৱাৰ বিপৰীতে এতিয়া চৰণৰ গতি 'লহু লহু', - যাওঁ নেযাওঁ, আৰু,-'বহুৰি নয়ন, চান্দ বদন পুনু পুনু চাহে মাই'। সৰ্বশেষ গীতটিত শ্ৰীকৃষ্ণ (গোপবালকসহ) ধেনু লৈ উভতি যোৱাৰ বৰ্ণনা কৰিছে।

দ্বিজপত্নীসকলৰ আগমন আৰু প্ৰত্যাগমনৰ গীত দুটাৰ বাহিৰে বাকী গীতত (ভটিমাক বাদ দি) কাব্যিক সৌন্দৰ্য আৰু মাধুৰ্য হৃদয়স্পৰ্শী হৈ উঠা নাই।

নাটৰ ভাষা : সূত্ৰ আৰু বচন : অঙ্কীয়া নাটৰ ভাষা সম্পৰ্কে অৰ্থাৎ ব্ৰজাৱলী ভাষাৰ ব্যৱহাৰ সম্পৰ্কে এই শিতানত আলোচনা কৰাৰ প্ৰয়োজন নাই। কাৰণ সি এটা সুকীয়া আলোচ্য বিষয় আৰু সেই সম্পৰ্কে সুধীসকলে যথেষ্ট আলোচনা কৰিছে। কিন্তু 'পত্নী-প্ৰসাদে'ই যিহেতু প্ৰথম পূৰ্ণাঙ্গ নাট বুলি বিবেচিত হৈছে, (এই আলোচনাৰ যোগেদি তাৰ অন্তৰঙ্গ প্ৰমাণো দাঙি ধৰা হৈছে) -গতিকে এই নাটতেই ব্ৰজাৱলী গদ্যৰ প্ৰথম ব্যৱহাৰ হৈছে। নাটখন তুলনামূলকভাৱে চুটি হোৱাৰ এটা প্ৰধান কাৰণ হ'ল গদ্যৰ অতি সংক্ষিপ্ত ব্যৱহাৰ। প্ৰয়োজনীয় ক্ষেত্ৰত সূত্ৰধাৰৰ কথা বা চৰিত্ৰৰ বচন ব্যৱহাৰ নকৰাটো গীতসমূহৰ আলোচনাত দেখুৱাই আহিছো। ব্ৰজাৱলী ভাষাৰ প্ৰথম ব্যৱহাৰৰ কাৰণেই গদ্যৰ ব্যৱহাৰত এই সতৰ্কতা অৱলম্বন কৰিছিলনেকি বাৰু?

সংলাপ নাটৰ ঘাই অঙ্গ। সংলাপত ব্যৱহৃত ভাষা অৰ্থাৎ শব্দাৱলী, প্ৰকাশৰ ভঙ্গি সদায়ে চৰিত্ৰৰ মনৰ ভাৱপ্ৰকাশক হোৱাৰ উপৰিও চৰিত্ৰৰ ব্যক্তিত্ব প্ৰকাশৰ, ৰুচিৰ পৰিচায়ক আৰু চৰিত্ৰৰ সামাজিক মৰ্যাদাসূচক। 'চৰিত্ৰৰ উপযোগী ভাষা' কথাষাৰ নাটকৰ সংলাপৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰয়োগ কৰিবলৈ যোৱাৰ আগতে 'উপযোগিতা'ৰ ভেটি কি তাক নিৰ্ণয় কৰি লব লাগিব। বিশেষকৈ অঙ্কীয়া নাটৰ (শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰ-মাধৱৰ) চৰিত্ৰৰ ভাষাৰ বিচাৰ কৰিবলৈ যাওঁতে এই উপযোগিতা সম্পৰ্কে সাৱধানে বিচাৰ কৰি ল'ব লাগিব। শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰ-মাধৱৰ অঙ্কাৱলীত বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ মুখত 'উপযোগী' ভাষাৰ (শব্দ প্ৰয়োগৰ) ব্যৱহাৰ প্ৰকৃততে এক আকৰ্ষণীয় আলোচনাৰ বিষয়। এই নাট কেইখনিত ব্যৱহৃত বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ মুখৰ ভাষা, 'গোৱাল-গোৱালনীৰ ভাষা', 'পণ্ডিতৰ ভাষা', 'ৰজা-ৰাণীৰ ভাষা', 'দেৱ-দেৱৰী ভাষা' আদি শ্ৰেণীত বিভক্ত কৰিব নোৱাৰি। সত্যভামা-শচীৰ কাজিয়াৰ ভাষা কুৰুচিপূৰ্ণ, ৰুক্মিণীৰ ৰূপ-পাগল কামাতুৰ ৰজাসকলৰ ভাষা সাধাৰণ কামাতুৰৰ ভাষা, ৰাজোচিত ভাষা নহয়; দাসীসকলক ককৰ্থনা কৰা যশোদাৰ ভাষা, নন্দৰাণী কৃষ্ণ-মাতা যশোদাৰ ভাষা নহয়। গতিকে নাটকৰ সংলাপৰ ভাষাক, বিশেষকৈ অঙ্কীয়া নাটৰ চৰিত্ৰৰ ভাষাক কোনো বিশেষ শ্ৰেণী-সম্প্ৰদায়ৰ ভাষাস্বৰূপে চিহ্নিত কৰিব নোৱাৰি।

'পত্নী-প্ৰসাদ'ৰ চৰিত্ৰৰ মুখৰ ভাষাও চৰিত্ৰৰ উপযোগী ভাষা। বেদশাস্ত্ৰত পাৰ্গত, দ্বিজসকলৰ প্ৰতিনিধি চন্দ্ৰভাৰতীৰ ভাষা দম্ভালিপূৰ্ণ, অহঙ্কাৰীৰ ভাষা। আনহাতে অনুতপ্ত

দ্বিজসকলৰ মুখৰ ভাষা প্ৰকৃত জ্ঞান-বিদ্যা-সুৰুচিসম্পন্ন লোকৰ ভাষা। দ্বিজপত্নীসকলৰ ভাষাও সেইদৰে ভগৱন্ত-ভক্তিযুতা, সতী, 'সুচৰিতা বৰনাৰী'ৰ ভাষা। শ্ৰীকৃষ্ণৰ মুখৰ ভাষা সম্পৰ্কে বহলাই নকলেও হ'ব। লৱণু চুৰ কৰি ধৰাপৰা শিশুকৃষ্ণৰ (মাধৱদেৱৰ) শিশুসুলভ দুষ্টালি প্ৰকাশক ভাষা ইয়াত নাই।

আটাইতকৈ আকৰ্ষণীয় ভাষা হৈছে গোপ-বালকসকলৰ মুখৰ ভাষা। তেওঁলোকৰ ভাষা অতি মাৰ্জিত, সুৰুচিসম্পন্ন আৰু জ্ঞানগৰ্ভ। 'গুৰুসৱ', 'মাতাসৱ' আদি সম্বোধনেই কৈ দিয়ে তেওঁলোক কিমান উচ্চ-মৰ্যাদাসম্পন্ন , সাংস্কৃতিক ৰুচিসম্পন্ন পৰিয়ালৰ ল'ৰা। স্বয়ং ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণৰ সখিত্ব লাভৰ যোগ্যতা তেওঁলোকৰ আছে।[১৫]

[১৫] ডঃ হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্যদেৱে 'কোটোৱা খেলা'ৰ ভাষা সম্পৰ্কে এঠাইত লিখিছে: 'কোটোৱা খেলাত মাৰৰ পৈ গোৱাল-গোৱালিনীৰ মুখৰ উক্তি মাথোন ; গতিকে নাটত চৰিত্ৰোচিত ভাষাৰূপে দোষণীয় বুলি-ধৰিব নোৱাৰি। তেতিয়া হ'লে তেওঁৰ 'পিম্পৰা-গুচোৱা' আৰু 'অৰ্জুন-ভঞ্জন' নাট দুখনতো প্ৰক্ষিপ্ততাৰ চেকা আহি পৰে। প্ৰথমখনত গোৱালিনীৰ প্ৰতি কৃষ্ণই এঠাইত কৈছে-'আপুন গৃহে লৱণু খাৱল : অব ভতাৰক ভয়ে হামাক অপযশ দেহ'। দ্বিতীয়খনত এঠাইত নন্দই যশোদাৰ প্ৰতি তৰ্জন গৰ্জন কৰিছে এইদৰে - আহে দাসিক-দাসি বান্দি : ঢাঙ্গি গোৱাৰি'। ৰস

কোনোখন অঙ্কীয়া নাটতে এই গোপবালকসকলৰ (গোপপত্নী) মুখত অমাৰ্জিত শব্দৰ ব্যৱহাৰ নাই। অকল ভাষাৰ ব্যৱহাৰৰপৰাই মাধৱদেৱৰ 'কোটোৱা খেলা' নাটখন যে মাধদেৱৰ ৰচনা নহয়, অৰ্থাৎ 'প্ৰক্ষিপ্ত' সেই কথা প্ৰমাণ কৰিব পাৰি। তাৰ উপৰি বিষয়বস্তুৰ ফালৰপৰাও অন্তৰঙ্গ প্ৰমাণ এই নাটতে আছে।[১৬]

পৰিৱেশনৰ উদ্দেশ্যে প্ৰয়োগ কৰা এনে বিধৰ দুই এটা বিক্ষিপ্ত উক্তি প্ৰত্যুক্তিয়েই নাটখন প্ৰক্ষিপ্ত কৰিব নোৱাৰে।'

অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি : ২য় সংস্কৰণ, পৃঃ ৫০

ডঃ ভট্টাচাৰ্যদেৱৰ এই মন্তব্য বৰ আচৰিত ধৰণৰ। এই বিষয়ে 'অঙ্কীয়া নাটৰ চৰিত্ৰৰ ভাষা' নামৰ প্ৰবন্ধত বহলাই আলোচনা কৰা হৈছে।

১৬ নাটৰ প্ৰক্ষিপ্ততা সম্পৰ্কেও ডঃ ভট্টাচাৰ্যদেৱে আচৰিত ধৰণৰ যুক্তি দাঙি ধৰিছে। তেখেতে লিখিছে, 'শেষ কথা, সাঁচিপতীয়া-এই নাটবোৰ প্ৰায়ে সত্ৰ বা সত্ৰসদৃশ পবিত্ৰ অধিষ্ঠানৰপৰা উদ্ধাৰ কৰি অনা হৈছে। দায়িত্বশীল মহলত ইয়াৰ ওপৰত হাত বুলাব পাৰে বুলি সন্দেহ নহয়। এনে স্থলত অবাঞ্ছনীয় ৰচনা বা প্ৰক্ষিপ্ত উক্তি-প্ৰত্যুক্তিৰ আমদানি ইয়াত কোন সূত্ৰত কেনেদৰে হ'ব পাৰে ভাবিব নোৱাৰি।

-অসমীয়া নাঃ সাঃ, জিঃ পৃষ্ঠা ৫০

"অঙ্কীয়া নাটৰ চৰিত্ৰৰ ভাষা" প্ৰবন্ধত এই সম্পৰ্কে বহলাই আলোচনা কৰা হৈছে। আনকি 'অঙ্কাৱলী'ত সংগৃহীত নাট কেইখন কেনেকৈ বিভিন্ন ব্যক্তিৰ ঘৰৰ তুলাপাতৰ নকল পুথিৰপৰাও উদ্ধাৰ কৰা হৈছে, স্বৰ্গীয় মেধিদেৱে পাদটীকাত সেই বিষয়ে উল্লেখ কৰি গৈছে।

ভাৰতৰ শ্ৰেষ্ঠ গ্ৰন্থসমূহতো পণ্ডিতসকলে প্ৰক্ষিপ্ততাৰ সন্দেহ কৰিছে। সংস্কৃত

ৰামায়ণৰ দুটা কাণ্ড প্ৰক্ষিপ্ত বুলি কোনো কোনো পণ্ডিতে ভাবে। সেইদৰে আনকি গীতাৰো বহুত শ্লোক প্ৰক্ষিপ্ত বুলি কোনো কোনো দেশী বিদেশী পণ্ডিতেও সন্দেহ কৰে। কালিদাসৰ 'মেঘদূত'তো বিদ্যাসাগৰ মহোদয়ে প্ৰক্ষিপ্ত শ্লোক ধৰা পেলায়। এনে স্থলত 'থাপনা'ত নোথোৱা কীৰ্ত্তন, দশম, নামঘোষা আৰু ৰত্নাৱলী পুথিৰ বাহিৰে অঙ্কীয়া নাট বা আন সকলো পুথিতে প্ৰক্ষিপ্ততাৰ আশঙ্কা অতি বেছি।

নাটকীয় ঘটনা সৃষ্টি : ঘটনাৰ আকস্মিকতাৰ দ্বাৰা বিস্ময়ৰ সৃষ্টি কৰি নাটকীয় গুণ বৃদ্ধি কৰাৰ চেষ্টা এটাও 'পত্নী-প্ৰসাদ'ত সুস্পষ্ট। হঠাৎ এগৰাকী দ্বিজপত্নীৰ প্ৰাণত্যাগৰ দৃশ্য,-যি দৃশ্য দেখুৱাটো নাট্যশাস্ত্ৰ মতে নিষেধ, (অন্নভোজনাদিও), হঠাৎ দেৱতাসকলৰ আবিৰ্ভাৱ ,-যাক দস্তুৰমতে উপযুক্ত গীতবাদ্যৰ সহায়েৰে মঞ্চত প্ৰৱেশ কৰা দেখুৱাব লাগছিল - আৰু হঠাৎ তেওঁলোকৰ অন্তৰ্ধান, যিটো অঙ্কীয়া নাটৰ মঞ্চত দেখুৱা অসম্ভৱ ; হঠাৎ এজন বৃদ্ধ ব্ৰাহ্মণ ঘৰৰপৰা লাঠিত ভৰদি ওলাই অহা দৃশ্য, -যিজনৰ প্ৰৱেশেই দেখুৱা নাছিল, আদি আকস্মিকতাৰ দ্বাৰা বিস্ময় আৰু অদ্ভুতত্বৰ সৃষ্টি কৰাৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা 'পত্নী-প্ৰসাদ'ত দেখিবলৈ পোৱা যায়। ইয়াৰ দ্বাৰাও প্ৰমাণ কৰিব পাৰি যে 'পত্নী-প্ৰসাদ' পৰীক্ষামূলক নাট হৈয়ে আছে।

মঞ্চসম্পৰ্কীয় কলা-কৌশল : বিষয়বস্তুৰ উপস্থাপন ৰীতিৰ আলোচনাত আঙ্গিকৰ দুৰ্বলতা সম্পৰ্কেও উল্লেখ কৰি আহিছো। নাটকীয় ঘটনা সৃষ্টি সম্পৰ্কত আকস্মিকতাৰ যোগেদি বিস্ময় সৃষ্টি কৰাৰ যি কৌশলৰ আলোচনা কৰা হ'ল, প্ৰকৃততে তাৰ দ্বাৰা মঞ্চ-কৌশল সম্পৰ্কীয় দোষ-দুৰ্বলতাখিনিহে ওলাই পৰিছে।

প্ৰৱেশ নকৰাকৈ বৃদ্ধ ব্ৰাহ্মণজন হঠাৎ ক'ৰপৰা মঞ্চত ওলালহি ? দেৱতাসকলেই বা আহিল কেনেকৈ আৰু লুকাল কেনি ? এগৰাকী পত্নীক কেনেকৈ আৰু ক'ত দুৱাৰ মাৰি আৱদ্ধ কৰি ৰাখিব ? তেওঁ প্ৰাণত্যাগ কৰা দৃশ্যটো দেখুৱাৰ সময়ত দ্বিজপত্নীসকলে কি কৰি থাকিব ? নাচি নাচি শ্ৰীকৃষ্ণৰ ওচৰলৈ গৈ থাকিব নে শ্ৰীকৃষ্ণৰ সম্মুখত থিয় হৈ থ্যাকিব ? শ্ৰীকৃষ্ণ আৰু গোপবালকসকল ক'ত থাকিব ? দ্বিজসকল বা ক'ত থাকিব ? এই গোটেইবোৰ চৰিত্ৰ আৰু ঘটনা দেখুৱাবলৈ বিৰাট ৰঙ্গমঞ্চৰ প্ৰয়োজন নহবনে ? তাতোকৈ আচৰিত কথা, মুখ্য ভূমিকাত থকা দ্বিজ-পত্নীসকলৰ প্ৰৱেশেই দেখুৱা হোৱা নাই। ('কালিয়দমন'ত হ্ৰদৰ ভিতৰত কালিনাগ থকাত বেলেগে প্ৰৱেশ দেখুৱা নাই। অৱশ্যে কালিনাগৰ কাৰ্যহে আছে, বচন নাই। কিন্তু নাগ-পত্নীসকলৰ প্ৰৱেশ দেখুৱা হৈছে।) এনেস্থলত এওঁলোকে অপূৰ্ব খাদ্যদ্ৰব্যসমূহ ক'ৰপৰা যোগাৰ কৰিব ?

তেওঁলোকক নেপথ্যৰপৰা খাদ্য-দ্ৰব্য যোগাৰ কৰি অনাও দেখুৱাব নোৱাৰিব, কিয়নো তেওঁলোক মঞ্চত উপস্থিত থকা দেখুৱাব লাগিব। গোপবালকসকলে তেওঁলোকক ঘৰত সালঙ্কৃতা অৱস্থাত পাইছেগৈ আৰু অন্ন প্ৰাৰ্থনা কৰিছেগৈ। মুঠতে

মঞ্চ-কৌশল সম্পৰ্কীয় বাস্তৱ অসুবিধা পত্নী-প্ৰসাদত প্ৰচুৰ।

মঞ্চসম্পৰ্কীয় সুকীয়া কলা-কৌশল ঃ মঞ্চ-কৌশলৰ যিখিনি দোষ দুৰ্বলতাৰ কথা উনুকিওৱা হ'ল, সেয়া প্ৰকৃততে পিছৰ অঙ্কীয়া নাটসমূহৰ কলা-কৌশলৰ তুলনাতহে দোষ বুলি কোৱা হৈছে। কিন্তু এনে অনুমানো কৰিব নোৱাৰিনে যে পৰীক্ষামূলক প্ৰথম নাট 'পত্নী-প্ৰসাদ'ৰ মঞ্চ-কৌশলেই সম্পূৰ্ণ সুকীয়া আছিল ? - অৰ্থাৎ পৰীক্ষামূলক আছিল ? সম্ভৱ 'চিহ্নযাত্ৰা'ৰ অভিনয়ৰ আৰ্হিত মঞ্চ-নিৰ্মাণৰ ব্যৱস্থা আছিল আৰু পটৰ ব্যৱহাৰ নহলেও আঁৰ-কাপোৰৰ ব্যৱহাৰ আছিল। ক'লা আঁৰ-কাপোৰ আজিও সূত্ৰধাৰ, প্ৰধান ভাৱৰীয়াৰ প্ৰবেশৰ সময়ত সম্মুখত তৰি দিয়া হয়। 'পত্নী-প্ৰসাদ'তো এনেকৈ আঁৰ- কাপোৰ তৰাৰ ব্যৱস্থা থকাটো অসম্ভৱ নহয়। তেনে কাপোৰ সহায়তে সুকীয়া কোঠা, ঘৰ আদি দেখুৱা হৈছিল, আৰু চোঁ-ঘৰৰপৰা কিছুমান ভাৱৰীয়াই আঁৰ-কাপোৰাদিৰ আঁৰে আঁৰে সেই অস্থায়ী ঘৰবিলাকলৈ অৰ্থাৎ ৰঙ্গ-মঞ্চলৈ প্ৰৱেশ কৰাৰ সুবিধা আছিল।

কলা-কৌশলগত এই দুৰ্বলতাবিলাকেই প্ৰমাণ কৰে যে 'পত্নী-প্ৰসাদ' অঙ্কীয়া নাটৰ ক্ৰমবিকাশৰ দ্বিতীয় স্তৰৰ প্ৰতিনিধি। অৰ্থাৎ অঙ্কীয়া নাটৰ সৃষ্টি মহাপুৰুষৰ মৌলিক চিন্তাৰ ফল ; ই আমাৰ জাতীয় সৃষ্টি।

পত্নী-প্ৰসাদ-নাটৰ সূত্ৰধাৰ ঃ এই নাটত সূত্ৰধাৰৰ কাৰ্য-কলাপৰ বিচাৰো বৰ আকৰ্ষণীয়। শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱৰ আন নাটৰ কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ এই সূত্ৰধাৰজনে 'পত্নী-প্ৰসাদ'ত তেনে গুৰুত্ব পোৱাগৈ নাই। নাট, চৰিত্ৰ, গায়ন-বায়ন আৰু দৰ্শকৰ ওপৰত সূত্ৰধাৰে যি সৰ্বময় কৰ্তৃত্ব লাভ কৰিছে, পত্নী-প্ৰসাদত সেই একচ্ছত্ৰীত্ব লাভ কৰিবলৈ এতিয়াও বহুখিনি বাকী।[১৭]

প্ৰস্তাৱনাতে সূত্ৰধাৰে 'সামাজিক লোক'ক সম্বোধন কৰি নাটৰ অভিনয় দেখিবলৈ আৰু শুনিবলৈ অনুৰোধ কৰোতে 'সাৱধানে' এই ক্ৰিয়া বিশেষণটো ব্যৱহাৰ কৰা নাই। ইয়াৰ ফলত আৰম্ভনিতেই দৰ্শকৰ ওপৰত সূত্ৰধাৰৰ কৰ্তৃত্বৰ পূৰ্ণ প্ৰয়োগ ঘটাব পৰা নাই।

আন নাটৰ দৰে, ঘনে ঘনে দৰ্শকক সম্বোধন কৰি নাটকীয় ঘটনাৰ তাৎপৰ্য ব্যাখ্যাকাৰৰ ভূমিকা এই নাটত সূত্ৰধাৰে গ্ৰহণ কৰা নাই। ইয়াৰ ফলত নাট্যকাৰৰ প্ৰতিনিধিত্বৰ অধিকাৰো সম্পূৰ্ণ লাভ কৰা নাই।[১৭]

নাটকীয় ঘটনাসমূহে সুধী-সজ্জনৰ অন্তৰত কেনে প্ৰতিক্ৰিয়াৰ সৃষ্টি কৰা উচিত তাক প্ৰকাশ কৰি 'আদৰ্শ-দৰ্শকৰ'[১৮] ভূমিকাও এই নাটত সূত্ৰধাৰে দৰ্শকক বুজাই যোৱা নাই। সকলো সময়তে সূত্ৰধাৰজন চৰিত্ৰৰ পৰিচালনা আৰু দৃশ্যান্তৰ দৰ্শনৰ কাৰ্যতে ব্যস্ত থাকিব লগা হৈছে।

মুক্তিমঙ্গল ভটিমা,-যি ভটিমাৰ যোগেদি সূত্ৰধাৰে সকলোৰে আধ্যাত্মিক মঙ্গল

কামনা কৰি সকলোৰে দেহ-মন-আত্মাৰ ওপৰতো

১৭ 'অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰজন' প্ৰবন্ধত সূত্ৰধাৰৰ বিষয়ে বহলাই আলোচনা কৰা হৈছে।

১৮ 'অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰ' প্ৰবন্ধত 'আদৰ্শ দৰ্শক' আৰু 'নাট্যকাৰৰ প্ৰতিনিধি' সম্পৰ্কে আলোচনা কৰা হৈছে।

অধিকাৰ স্থাপন কৰিব পাৰিলেহেতেন, সেই মুক্তিমঙ্গল ভটিমাই ইয়াত অবৰ্তমান।

মুঠতে, বৰ্তমানৰ অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰজনে যে নাট্যকাৰৰ বিভিন্ন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ মাজেদি আহিছে এই স্থান লাভ কৰিছে 'পত্নী-প্ৰসাদ'ৰ সূত্ৰধাৰজনেই তাৰ প্ৰমাণ।

পত্নী-প্ৰসাদৰ সামাজিক পটভূমি ঃ

পত্নী-প্ৰসাদ নাটত সমসাময়িক সমাজখনৰ স্বৰূহ চিত্ৰ প্ৰতিফলিত হৈছে। মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱৰ দ্বাৰা প্ৰচাৰিত ভক্তি-ধৰ্মই মধ্যযুগৰ সমাজজীৱনত যি এক তোলপাৰৰ সৃষ্টি কৰিলে, সি অসমৰ ধৰ্ম-সমাজ সংস্কৃতিৰ বুৰঞ্জীত অভূতপূৰ্ব। এই নৱ-প্ৰচাৰিত ভক্তি-ধৰ্মই সমাজৰ সকলো দিশকে, জীৱনৰ দৈহিক, মানসিক, আধ্যাত্মিক সকলো ফালকে সমানে সামৰি লৈ মানুহক সংকীৰ্ণ ব্যক্তি-কেন্দ্ৰিকতাৰ পাট-নাদৰপৰা উদ্ধাৰ কৰি বহল, মুক্ত, বিৰাট জীৱনৰ মুকলি আকাশৰ তললৈ উলিয়াই আনি উচ্চতৰ আদৰ্শৰ প্ৰতি ব্যক্তি-চেতনাক সজাগ কৰি তুলিছিল। ইয়াৰ ফলত ৰাইজৰ সামূহিক জীৱন এই মঙ্গলকামী আদৰ্শৰ সঞ্জীৱনীৰে উজ্জীৱিত হৈ পৰিছিল। যুগ যুগ ধৰি বঞ্চিত, অৱহেলিত হৈ থকা স্ত্ৰী-শূদ্ৰৰ বিৰাট জন-গণে জীৱনৰ এক নতুন অৰ্থ, নতুন তাৎপৰ্য আৱিষ্কাৰ কৰিলে, মানৱ-জীৱনৰ নিজস্ব মহিমা আৰু মৰ্যাদা সম্পৰ্কে নতুন চেতনা লাভ কৰিলে। তেওঁলোকৰ সন্মুখত এখন দুৱাৰ হঠাৎ মুকলি হৈ গ'ল, যিখন দুৱাৰৰ অস্তিত্ব সম্পৰ্কেও তেওঁলোকে কল্পনা কৰিবপৰা নাছিল।

অসমৰ সমাজখন বিভিন্ন আৰ্যেতৰ জনগোষ্ঠীৰ দ্বাৰাই গঠিত। এমুঠি আৰ্যৰ কবলত পৰি তেওঁলোকে 'হিন্দু ধৰ্ম' গ্ৰহণ কৰিলে, কিন্তু ফলস্বৰূপে আৰ্যসকলৰ মাৰাত্মক জাতিভেদৰ কবলতো সোমাই পৰি শূদ্ৰত্ব লাভ কৰিলে। তেওঁলোকৰ ৰজা, ডাঙৰ বিষয়াসকলক হাত কৰি লৈ ৰাজবংশবিলাকক দেৱ-দেৱতাৰ অংশীভূত কৰি বাকী সকলোৰে ওপৰত শূদ্ৰত্বৰ শোষণ চলাবলৈ ধৰিলে। আনকি শঙ্কৰদেৱৰ সময়লৈ দ্বিজ বুলিলে অকল ব্ৰাহ্মণসকলক বুজাই, বাকী আৰ্যসকলকো শূদ্ৰৰ শ্ৰেণীভুক্ত কৰি তুলিলে।

প্ৰকৃততে এই বিশেষ প্ৰক্ৰিয়াটো আৰ্যসকলে ভাৰতত নিজৰ দখল সুপ্ৰতিষ্ঠিত কৰাৰ দিন ধৰি সুকৌশলেৰে প্ৰয়োগ কৰি অহাৰ ফলত স্ত্ৰী-শূদ্ৰৰ সংখ্যাধিক্যেৰে গঠিত বিৰাট ভাৰতীয় জন-সমাজখনে মানৱীয় মৰ্যাদাখিনিও হেৰুৱাই আহি সমাজৰ এনে এটা স্তৰত উপনীত হ'ল, যিটো স্তৰ পশুশ্ৰেণীতকৈ মাত্ৰ অলপহে ওপৰত। সামাজিক

প্ৰয়োজনত সৃষ্টি কৰা কৰ্ম-বিভাগেই গৈ আৰ্যৰ মাজতে প্ৰথমে জাতি-বিভাগ আৰু পিছলৈ এই বিভাগৰ অধিকাৰ জন্মস্বত্ব হিচাপে লৈ জাতি-ভেদত পৰিণত কৰিলে। এই দ্বিজসকলৰ (ব্ৰাহ্মণ, ক্ষত্ৰিয়, বৈশ্য) ভিতৰত ভেদৰ সৃষ্টি হ'লেও ভাৰতৰ জন গোষ্ঠিক শোষণৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁলোক এক হৈ পৰিল যদিও জ্ঞানবিদ্যাৰ একাণপতীয়া চৰ্চাৰ সুযোগ লৈ ব্ৰাহ্মণ সকলেই কালক্ৰমত দ্বিজ শ্ৰেষ্ঠ গতিকে জাতি শ্ৰেষ্ঠ হৈ পৰিল। বিদ্যাচৰ্চাৰ (বিজ্ঞান) যোগেদি তেওঁলোকে বিশেষকৈ অস্ত্ৰ-বিদ্যাৰ ক্ষেত্ৰত মাৰাত্মক অস্ত্ৰ-শস্ত্ৰৰ উদ্ভাৱন কৰি ক্ষত্ৰিয়সকলৰো শক্তিৰ উৎস হৈ তেওঁলোককো পৰিচালনা কৰিবলৈ ধৰিলে। তেওঁলোকৰ মাৰাত্মক অস্ত্ৰ-শস্ত্ৰৰ প্ৰয়োগ-কৌশলহে মাত্ৰ কোনো কোনো প্ৰিয় ক্ষত্ৰিয় শিষ্যক শিক্ষা দিছিল, নিৰ্মাণ কৌশল শিকোৱা নাছিল। পিছলৈ ব্ৰাহ্মণসকলে নিজেও অস্ত্ৰধাৰণ কৰি ক্ষত্ৰিয়ৰ বৰ্ধিষ্ণু শক্তিক প্ৰতিৰোধ কৰিব লগা হৈছিল ; তাৰ প্ৰমাণ পাওঁ পৰশুৰামৰ নিষ্ঠুৰ ক্ষত্ৰিয়-নিধন কাৰ্যত। ভাৰতভূমি সেই সময়ত এনেভাৱে নিঃক্ষত্ৰিয় হৈ পৰিছিল যে অত্যাচাৰী ৰাৱণৰ বিৰুদ্ধে থিয় হ'ব পৰা ক্ষত্ৰিয় এজনো নাছিল।[১৯] ৰামচন্দ্ৰই অনাৰ্য বীৰসকলৰ সহায় লৈহে সীতাক উদ্ধাৰ কৰিব লগা হৈছিল।

১৯ এজন মাত্ৰ আছিল যি অকলে ৰাৱণৰ বিৰুদ্ধে থিয় হৈ মৃত্যু বৰণ কৰিছিল। তেওঁ হ'ল অযোধ্যাৰ ৰজা অনৰণ্য।

যি কি নহওক, শূদ্ৰৰ বিৰুদ্ধে আৰ্য দ্বিজসকল সম্পূৰ্ণ ঐক্যবদ্ধ হ'লেও জনসংখ্যা বঢ়াৰ লগে লগে আৰ্যপুত্ৰসকলে সম্ভ্ৰান্ত আৰ্যেতৰ লোকগোষ্ঠীৰ লগত বৈবাহিক সম্পৰ্ক স্থাপন কৰিবলৈ বাধ্য হ'ল। ইয়াৰ ফলত পৰাক্ৰমী 'অনাৰ্য' (আৰ্যৰ বাহিৰৰ) নেতাসকলক তেওঁলোকে সহজে হাত কৰিব পাৰিলে। ৰজাসকলক পূৰ্বজন্মৰ কথা সোঁৱৰাই হাত কৰি লৈছিলেই। এই অনাৰ্য-কন্যাই স্বামীসকলক 'আৰ্যপুত্ৰ' ('আৰ্য'ৰ অপভ্ৰংশ 'জী' সম্ভ্ৰমাৰ্থক সম্বোধন হিচাপে হিন্দীভাষী সমাজত প্ৰচলিত) বুলি সম্বোধন কৰিছিল। এই অনাৰ্য তিৰোতাসকলে কিন্তু আৰ্য সমাজত সোমায়ো দ্বিজত্ব লাভ কৰিব নোৱাৰিলে।

পিতৃ-প্ৰধান আৰ্য সমাজে তিৰোতাসকলক বিজাতীয় হীন দৃষ্টিৰেই চাই আহিছিল। পিতৃৰ আদেশত ভগৱানৰ 'অৱতাৰ' পৰশুৰামে মাতৃহত্যা পৰ্যন্ত কৰিছিল। সকলো সময়তে তিৰোতাৰ চৰিত্ৰৰ ওপৰত সন্দেহৰ দৃষ্টি তেওঁলোকে ৰাখিছিল। ঘাটৰপৰা পানী আনিবলৈ যাওঁতে পলম হোৱাৰ কাৰণেই ৰেণুকাৰ ওপৰত সন্দেহ কৰিছিল স্বামী জমদগ্নিয়ে।

আদৰ্শ-ৰজা শ্ৰীৰামচন্দ্ৰই (পিছলৈ বিষ্ণুৰ অৱতাৰ আৰু বৈষ্ণৱসকলৰ দৃষ্টিত ৰামকৃষ্ণ অভেদ) পৰশুৰামৰ গৰ্ব খৰ্ব কৰিলেও, অনাৰ্য বীৰসকলৰ লগত উদ্দেশ্য সিদ্ধিৰ কাৰণে মিত্ৰতা কৰিলেও, গুহক চণ্ডালক মিত্ৰ বুলি সাবটি ধৰিলেও, প্ৰকৃততে অনাৰ্যসকলৰ প্ৰতি তেওঁৰ দৃষ্টিভঙ্গী আন আৰ্যসকলতকৈ বেলেগ নাছিল। তপস্যা কৰাৰ অপৰাধতে শূদ্ৰ ৰজা শম্বুকক তপস্যাৰত অৱস্থাতে তৰোৱালেৰে একেকোবে মূৰ কাটি

পোনে পোনে স্বৰ্গলৈ পঠিয়াই দিছিল স্বয়ং শ্ৰীৰামচন্দ্ৰই!

তিৰোতাৰ প্ৰতিও বিজাতীয় ঘৃণা তেওঁৰ ৰক্তত বিদ্যমান। ৰাৱণক বধ কৰাৰ পিছত সীতাক তেওঁৰ সন্মুখলৈ আনি যি কটু ব্যৱহাৰ, আৰু নিষ্ঠুৰ ভাষা প্ৰয়োগ কৰিছিল, সেই ভাষা অতি অশোভনীয়, অন্ততঃ এজন আদৰ্শ আৰ্য ৰাজকোঁৱৰৰ মুখত। তেওঁ পত্নী- প্ৰেমৰ কাৰণে ৰাৱণক বধ কৰা নাই, কৰিছে নিজৰ বংশমৰ্যাদা ৰক্ষাৰ কাৰণে আৰু শক্তিৰ পৰিচয় দিবৰ কাৰণেহে।[২০]

আনকি অগ্নিত পৰীক্ষা কৰাৰ পিছ তো ।পতৃ দশৰথৰ বাক্যত দেখাত পতিয়ন গৈ সীতাক গ্ৰহণ কৰিছিল, যদিও, সীতাৰ চৰিত্ৰৰ প্ৰতি তেওঁ ইমান সন্দিগ্ধ আছিল যে সামান্য অজুহাততে গৰ্ভৱতী অৱস্থাত সীতাক বনবাস দিয়াৰদৰে নিকৃষ্ট কামো তেওঁ কৰিছিল।

ত্ৰেতা যুগ গ'ল। দ্বাপৰত কৃষ্ণ অৱতাৰ। অৱতাৰ শব্দটোৱে নামি অহা বুজালেও সঁচাসঁচি ভগবান এজন নামি অহাতকৈ মানৱ জীৱনৰ সীমাৰ ভিতৰতে ভগৱৎশক্তিৰ পূৰ্ণ বিকাশ সম্ভৱপৰ।[২১] শ্ৰীকৃষ্ণৰ মাজেদি এই ভগৱৎশক্তিৰ (বিষ্ণু,নাৰায়ণ, পৰমব্ৰহ্ম) পূৰ্ণবিকাশ ঘটিছিল কাৰণেই তেওঁক সমসাময়িক বহুতে আৰু পিছৰ যুগৰ ভক্তসকলে 'স্বয়ং ভগবান' বুলি মানিছিল।

ৰাজনৈতিক কাৰণত জন্মৰপৰা ডেকা বয়সলৈকে অনাৰ্য গোপ-গোপীসকলৰ মাজত ডাঙৰ-দীঘল হোৱা আৰ্যপুত্ৰ শ্ৰীকৃষ্ণ (যদিও বহুতে তেওঁক বৰণটোৰ কাৰণতো অনাৰ্য বুলি ভাবে) এই 'পৰ্বত-বনতখপা' সাধাৰণ শ্ৰেণীৰ ৰাইজৰ হৃদয়ৰ সৌন্দৰ্য আৰু ঐশ্বৰ্যত মুগ্ধ হৈ পৰিল। তেওঁলোকৰ 'জাতিৰে' যুগজোৰা ষড়যন্ত্ৰ আৰু অৱহেলাৰ বলি হৈ পৰা এই মুক 'শূদ্ৰ' সাধাৰণক পুনৰ নিজৰ মৰ্যাদাত প্ৰতিষ্ঠিত কৰিবলৈ তেওঁ দৃঢ়পৰিকৰ হ'ল। বেদ উপনিষদ আদি শাস্ত্ৰসমূহৰ গভীৰ অধ্যয়নেৰে প্ৰকৃত তত্ত্ব উদ্ধাৰ কৰি সেই বিলাক জনসমাজত 'প্ৰচাৰ' কৰিবলৈও ধৰিলে। শাস্ত্ৰৰ প্ৰকৃত তত্ত্ব লুকুৱাই বা নাজানি পণ্ডিত বোলাই, গুৰু বোলাই ফুৰাসকলৰ ভণ্ডামিৰ মুখা খুলি দিলে। ধৰ্মৰ প্ৰকৃত তত্ত্ব প্ৰচাৰ কৰি, 'তিমিৰ

২০ পৰিশিষ্ট (ক) চাওক 'সীতাৰ প্ৰতি ৰামৰ উক্তি'।

২১ ড° ৰাধাকৃষ্ণণৰ 'আচাৰ্য্য কৃষ্ণদেব' (ভাৰতীয় চিন্তাঃ প্ৰকাশন পৰিষদ) প্ৰবন্ধ দ্ৰষ্টব্য।

ফাৰিয়া' ৰবিৰ কিৰণক প্ৰকাশ কৰিলে। নিজকেই তেওঁ [২২]'বাসুদেব', 'পৰমাত্মা', 'বিষ্ণু' বুলি ঘোষণা কৰিলে। তেওঁৰ অদ্ভুত, অলৌকিক কাৰ্যাৱলীয়েও তেওঁৰ ঈশ্বৰত্ব প্ৰমাণ কৰিছিল। 'ৰাজা নোহে সিটো উগ্ৰসেনৰ সেৱক' হৈও ৰাজকুঁৱৰী, বিশেষকৈ বিদৰ্ভ ৰাজকুঁৱৰীক হৰণ কৰি আনি বিবাহ কৰি ক্ষত্ৰিয়সকলৰ মুখত চুণ-ছাই দিলে। (ৰুক্মৰ মূৰ খুৰাই মুখত চুণ সানি দিছিল।) কৌশলেৰে মহাভাৰতৰ যুদ্ধৰ সৃষ্টি কৰি বীৰ পাণ্ডু পুত্ৰসকলৰ সহায়ত ভাৰতৰ ক্ষত্ৰিয়কুল প্ৰায় ধ্বংস কৰি, নিজে সম্পূৰ্ণ ৰাজ-পৰাক্ৰম

আৰু ৰাজকীয় ভোগ-বিলাসত কাল-যাপন কৰিছিল।

সৰু অৱস্থাতেই তেওঁ পালক-পিতৃ নন্দক যুক্তি-তৰ্কেৰে বশ কৰি আৰ্যৰ শ্ৰেষ্ঠ দেৱতা ইন্দ্ৰৰ গৰ্ব খৰ্ব কৰি পেলালে ইন্দ্ৰপূজা বন্ধ কৰি। এই ইন্দ্ৰপূজা তেওঁলোকৰ পাৰিবাৰিক পৰম্পৰাগত উৎসৱ। "ইন্দ্ৰ মেঘবিলাকৰ গৰাকী, মেঘে বৰষুণ দি সকলোকে জীৱন দিছে"- নন্দই ইন্দ্ৰপূজাৰ সমৰ্থনত দিয়া যুক্তিৰ উত্তৰত শ্ৰীকৃষ্ণই কৈছিল, "পৰ্বত, গছ আদিয়েও দেখোন বৰষুণ পায়, তেওঁলোকে ইন্দ্ৰপূজা কৰে জানো? জীৱন-মৰণ, সুখ-দুখ জীৱই নিজ কৰ্মফলমতে ভোগ কৰে। আৰু কৰ্মফলদাতা ঈশ্বৰ এজন যদি আছেও, তেওঁ কৰ্মীকহে ফল দিব, অকৰ্মীক ফল দিব নোৱাৰে। আমি যাৰপৰা জীয়াই থাকোঁ তেওঁকেই দেৱতা বুলি মনা উচিত। গতিকে গোবৰ্ধন পৰ্বতকে পূজা কৰক, যজ্ঞ পাতক, চণ্ডাল, পাতকি, কুকুৰাদিকো অন্ন দিয়ক, গৰুকো ঘাঁহ দিয়ক।"[২৩]

২২ প্ৰসঙ্গীয়া টোকা (ক) দ্ৰষ্টব্য-"বাসুদেৱ কৃষ্ণ"। দশমৰ পদ ভাঙনি ঃ

২৩...(ক) শুনা পিতৃ কহো যেন শাস্ত্ৰৰ বিধান।।
কৰ্মেসে উপজৈ জীৱ কৰ্মেসে প্ৰলয়।
সুখ-দুখ ভয় শোক কৰ্মেসে মিলয়।।
আছন্ত ঈশ্বৰ যদি ফলদাতা হোন্ত।
কৰ্মীক পাৰন্ত অকৰ্মীৰ কিচো নোন্ত।।

প্ৰকৃত জ্ঞানী, মহাত্মা আৰ্য ঋষি-মুনিসকলে কৃষ্ণক স্বয়ং ভগৱান বুলি তেতিয়াই স্বীকাৰ কৰিছিল যদিও কৰ্ম-কাণ্ডীসকলৰ ন্যস্ত স্বাৰ্থত আঘাত পৰাত তেওঁলোক শ্ৰীকৃষ্ণৰ বিৰুদ্ধে জাঙুৰ খাই উঠিল।

'ভাগৱত পুৰাণ'ৰ দ্বিজপত্নী-প্ৰসাদ আখ্যানৰ যোগেদি সমসাময়িক ভাৰতৰ সমাজ-জীৱন, ধৰ্ম-জীৱন, শিক্ষা, সংস্কৃতিৰ ঐতিহাসিক ৰূপটো সুবহু চিত্ৰিত কৰা হৈছে।

তেওঁৰ প্ৰবৰ্তিত ভক্তিধৰ্মৰ তত্ত্ব আৰু আচৰণবিধি এই প্ৰথমবাৰৰ কাৰণে মুকলিকৈ ব্যক্ত কৰা হৈছে দ্বিজ-পত্নী প্ৰসাদৰ কাহিনীত। মানৱাত্মাৰ উদ্গতিৰ প্ৰধান সোপান মানৱপ্ৰেম, জীৱ-দয়া, বিশ্ব-প্ৰেম, সত্য-নিষ্ঠা, সদাচাৰ, এই সকলো সদ্গুণৰ কৰ্ষণ তেওঁৰ প্ৰচাৰিত ভক্তি-ধৰ্মৰ অঙ্গীভূত। ভাটৌৰদৰে মুখস্থ কৰা শাস্ত্ৰ-জ্ঞানী, অহঙ্কাৰী, জাতিশ্ৰেষ্ঠ দ্বিজসকলতকৈ দ্বিজাতি সংস্কাৰহীনা, 'অনাৰ্যা', অথচ 'সুচৰিতা' দ্বিজ-পত্নীসকল শ্ৰেষ্ঠা হ'ব পাৰে অকল অন্তৰৰ ঐশ্বৰ্যৰ বলেৰে। তেওঁলোকেই ভগৱানৰ অনুগ্ৰহ লাভ কৰিব পাৰে ঐকান্তিক প্ৰেম-ভকতিৰে। এই ভক্তি-ধৰ্ম পালনৰ কাৰণে ঘৰ-সংসাৰ এৰি, তপ-উপবাসেৰে দেহাক কষ্ট দি, বেদমন্ত্ৰ উচ্চাৰণ কৰি যাগ-যজ্ঞ কৰি ফুৰিবৰ প্ৰয়োজন নাই। ভোকাতুৰক এমুঠি অন্ন দিব পাৰিলেও তেনে বহু যজ্ঞৰ ফল হাতে

শুভাশুভ ভুঞ্জে লোক নিজ কৰ্ম ভাগে।
ইন্দ্ৰক পূজয় কিয় ইন্দ্ৰ কৈত লাগে।।

ইন্দ্ৰক পূজিলে যেৱে মেঘে বৰিষয়।
কৈত শুনি আছা বন পৰ্বতে পূজয়।।.....
ৰাত্ৰি দিনে খপো আমি পৰ্বত বনত।।
আৰম্ভিয়ো পৰ্বতৰ যেন পূজা বিধি।।......
চণ্ডাল পাতকি কুকুৰকো দিয়া অন্ন।
ভুঞ্জোক কোমল ঘাস গৰু গাইগণ।।.......   -দশম।

হাতে পাব। তাৰ বাবে শ্ৰেষ্ঠ জন্ম ল'ব নালাগে, বিস্তৰ শাস্ত্ৰ-জ্ঞানৰো প্ৰয়োজন নাই, পুৰুষজন্মও ল'ব নালাগে। তিৰোতাসকলেই সমাজক পতনৰপৰা ৰক্ষা কৰিব পাৰে। স্বামীৰ সম্পৰ্কতহে তেওঁলোক ধন্যা বুলি যেনেকৈ পিতৃপ্ৰধান আৰ্যসমাজে তেওঁলোকক ভাবিবলৈ বাধ্য কৰাই আহিছে, সেই ধাৰণা ওলট-পালট কৰি দি পণ্ডিতসকলৰ নিজমুখেই এই কাহিনীত স্বীকাৰ কৰোৱা হ'ল যে তিৰোতাৰ সম্পৰ্কতো পুৰুষ 'অতিকৈ ধন্য' হ'ব পাৰে।

শ্ৰীকৃষ্ণই আৰ্যসমাজৰ সামাজিক আৰু ঐতিহাসিক প্ৰয়োজনত সৃষ্টি হোৱা জাতি-বিভাগ দূৰ কৰিব খোজা নাছিল। কিন্তু সকলো যে একেজনৰ সৃষ্টি, সেইকথা অৰ্জুনক সুস্পষ্টকৈ কোৱাৰ উপৰিও, এই জাতি-বিভাগ যে জন্মগত নাছিল সেইকথাও সুস্পষ্টকৈ কৈছে। গতিকে জাতি-বিভাগক 'জাতি-ভেদৰ'পৰা উদ্ধাৰ কৰি পূৰ্বৰ ৰূপত প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণই প্ৰথম প্ৰচেষ্টা চলাইছিল।

শ্ৰীকৃষ্ণৰ সেই চেষ্টা অৱশ্যে ফলৱতী নহ'ল। তেওঁৰ বৈকুণ্ঠ প্ৰয়াণৰ পিছত ভাৰতীয় হিন্দুসমাজ পুনৰ পূৰ্ব অৱস্থালৈ উভতি গ'ল। ঐতিহাসিক আৰু সামাজিক অন্তৰ্দৃষ্টিযুক্ত পুৰুষ শ্ৰীকৃষ্ণই তেতিয়াই বুজিব পাৰিছিল তেওঁৰ প্ৰৱৰ্তিত ধৰ্মৰ গ্লানি এই সমাজত এদিন হ'বই ; প্ৰকৃত সাধুসকল ভণ্ডসাধু-পণ্ডিতৰ হাতত নিপীড়িত হ'বই , তেওঁ উদ্ধাৰ কৰা ভাৰতীয় মূক জন-সাধাৰণ আকৌ উচ্চশ্ৰেণীৰ শোষণ নিষ্পেষণৰ বলি হৈ পৰিব। এই ধৰ্ম সংস্থাপনৰ কাৰণে যুগে যুগে আকৌ তেওঁ অৱতাৰ ধৰিব লাগিব,- অৰ্থাৎ যুগে যুগে মহাপুৰুষ, মহাত্মাসকলে অসত্যৰ অন্ধকাৰ দূৰ কৰি সত্যৰবিৰ কিৰণক প্ৰকাশ কৰিব লাগিব।প্ৰকৃততে বিভিন্ন জন-গোষ্ঠী অধ্যুষিত ভাৰতবৰ্ষত ভগৱানৰ যুগে যুগে অৱতাৰ সঁচাকৈয়ে প্ৰয়োজনীয়!

শ্ৰীকৃষ্ণৰ যুগ পাৰ হ'ল। ঘোৰ কলিয়ে প্ৰৱেশ কৰিলে পুণ্য ভাৰতভূমিত! বিদ্বান পণ্ডিতসকলে বহুতদিন ভাগৱত শাস্ত্ৰ, ভাগৱতৰ ভক্তি ধৰ্ম, সৰ্বসাধাৰণৰপৰা সন্তৰ্পণে লুকুৱাই ৰাখিলে। আকৌ স্ত্ৰী-শূদ্ৰৰ ওপৰত অত্যাচাৰ আৰম্ভ হ'ল পূৰ্ণমাত্ৰাই।

কিন্তু এইবাৰ স্বয়ং ইতিহাসে ফেপেৰি পাতি থিয় দিলে এই ঘোৰ অবিচাৰৰ বিৰুদ্ধে। 'পূণ্য ভাৰতভূমি'ত সঁচাসঁচিকৈয়ে কলিয়ে প্ৰৱেশ কৰিলে আক্ৰমণকাৰী ইচলামৰ ৰূপত। বুৰঞ্জীয়ে কয়, ইচলামে তৰোৱালৰ সহায়েৰে ভাৰতীয়সকলক ধৰ্মান্তৰিত

কৰিছিল। জোৰ কৰি জানো প্ৰকৃত ধৰ্মান্তৰ সম্ভৱ? তেনে প্ৰাণৰ ভয়ত ধৰ্মান্তৰ গ্ৰহণ কৰা সকলে সুবিধা বুজি (অন্ততঃ বৃটিছৰ দিনত) আকৌ নিজ ধৰ্মলৈ উভতি আহিব পাৰিলেহেঁতেন যদি তেওঁলোকৰ কাৰণে উদাৰ হিন্দুধৰ্মৰ দুৱাৰ উন্মুক্ত থাকিলহেঁতেন! প্ৰকৃততে ইচলাম ধৰ্মৰ একেশ্বৰবাদ আৰু উদাৰতাৰ মাজত ভাৰতৰ সকলো লাঞ্ছিত, পদদলিত 'শূদ্ৰ-সাধাৰণে' মনুষ্যত্বৰ হেৰোৱা মৰ্যাদা বিচাৰি পালে।

এইবাৰ সনাতনীসকলৰ দাড়ি-গোঁফ পৰ্যন্ত কঁপি উঠিল। ইমান দিনে গোপনে ৰখা শাস্ত্ৰৰ প্ৰকৃত তথ্য জনসাধাৰণক উদঙাই দি দেখুৱালে যে হিন্দু ধৰ্মও প্ৰকৃততে একেশ্বৰবাদী, আৰু এই ধৰ্মৰ ক্ষেত্ৰত জাত-কুল-বৰ্ণ -লিঙ্গৰ প্ৰভেদ নাই। ফলত সমগ্ৰ ভাৰত জুৰি নৱ-বৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ জোৱাৰ আৰম্ভ হ'ল।

শঙ্কৰদেৱৰ সময়ৰ অসমৰ সমাজ : প্ৰবল প্ৰতাপী আহোম ৰজাৰ সুশাসনত অসমৰ সামাজিক জীৱনৰ অসাম্য ভাৰতৰ আনঠাইৰদৰে প্ৰকট নাছিল। তেওঁলোকৰ অন্ধ স্বজন-প্ৰীতিও নাছিল, কাৰো ধৰ্ম-বিশ্বাসতো হাত দিয়া নাছিল আৰু শাসনত সমদৰ্শী আছিল। গুণ আৰু যোগ্যতাক সমাদৰ কৰিব জানিছিল কাৰণেই বৰগোঁহাই, বুঢ়াগোঁহাই, বৰবৰুৱা আদি উচ্চতম বিষয় কেইটামানৰ বাহিৰে আন ৰাজকীয় বিষয় জাতি-বৰ্ণ নিৰ্বিচাৰে যোগ্যসকলক দি বিষয়া পাতিছিল। তেওঁলোকৰ অস্ত্ৰ-শক্তিয়ে ইচলামক অসমৰ সীমাৰ ভিতৰলৈ আহিবলৈ নিদিয়াকৈ ৰাখিছিল। তথাপি ধৰ্মৰ ক্ষেত্ৰত বিশেষকৈ স্ত্ৰী-শূদ্ৰসকলৰ অৱস্থা ভাৰতৰ আন ঠাইতকৈ উন্নত নাছিল। ইচলামৰ উদাৰতাই এদিন নহয় এদিন অমসৰ লাঞ্ছিত জনগণকো আকৰ্ষণ কৰিবই, মহাপুৰুষৰ দূৰদৃষ্টিত এই ভৱিষ্যত সুস্পষ্ট হৈ পৰিছিল। গুৰু গৃহত থাকি সমস্ত শাস্ত্ৰ অধ্যয়ন কৰি শাস্ত্ৰৰশিক্ষা আৰু ব্যৱহাৰিক জীৱনত সেই শিক্ষাৰ প্ৰয়োগ সম্পৰ্কীয় ভণ্ডামিয়ে মহাপুৰুষৰ অন্তৰ বিদীৰ্ণ কৰি তুলিলে। একদেৱ ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণত শৰণ লৈ তেওঁৰ আদৰ্শ, তেওঁৰ বাণী অজ্ঞ সমাজত প্ৰচাৰ কৰিবলৈ এইজন আৰ্যসন্তান অধৈৰ্য হৈ উঠিল।

কিন্তু বুৰঞ্জীৰ কি আচৰিত পুনৰাভিনয়! 'পত্নী-প্ৰসাদ'ৰ সমাজখনেই আকৌ বুৰঞ্জীৰ বুকুৰপৰা সাৰ পাই উঠিল। সেই যজ্ঞ-কামী, কৰ্ম-কাণ্ডী দ্বিজসকলেই-কন্দলী, মিশ্ৰ, ভাৰতী, আচাৰ্য আদি ৰূপত এই নৱ-বৈষ্ণৱ ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ বাটত টঙালি বান্ধি থিয় হ'ল। অকল কৰ্ম-কাণ্ডী দ্বিজসকলেই নহয়, ন্যস্ত স্বাৰ্থজড়িত অন্যান্য লোকো — আনকি শঙ্কৰদেৱৰ দুই এজন আত্মীয়য়ো,এই দলটো পুষ্ট কৰিছিল। এওঁলোকৰ পাণ্ডা-গুণ্ডাৰ দলে ভকতসকলৰপৰা মালা কাঢ়ি লৈ কুকুৰৰ নেজত ওলোমাই দিছিল। বাটৰ নানা বিঘিনিয়েও অৱশ্যে ভকতসকলক শঙ্কৰদেৱৰ ওচৰত ধৰ্ম-চৰ্চা কৰাৰ পৰা বিৰত কৰিব নোৱাৰিলে —'হৰিভকতক যৈচে বিঘিনি ন-লঙঘয়'। মহাপুৰুষৰ অনুগামী উদাৰ ধৰ্মগুৰুসকল—শ্ৰীমাধৱদেৱ শ্ৰীদামোদৰদেৱ আদিয়েও এনে নিৰ্যাতন ভোগ কৰাৰ

উপৰিও ৰাজচ'ৰাত 'আচামী' হৈ থিয় দিব লাগিছিল এই মূৰ্খ, অদূৰদৰ্শী, বৈষ্ণৱ-বিদ্ৰোহীসকলৰ কুচক্ৰান্তত ! যি নহওক, এইবিলাক কাহিনী এতিয়া ইতিহাস।

শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰসূৰ্যৰ আদৰ্শ আৰু প্ৰেৰণাত যিসকল মানৱ-প্ৰেমী আৰ্যসন্তানৰ অন্তৰ স্ত্ৰী-শূদ্ৰ নিৰ্বিশেষে সকলো মানুহ, তৃণ-তৰু-লতা, কুকুৰ-শৃগাললৈকে সকলো জীৱৰ প্ৰতি কৰুণা-বিগলিত হৈ উঠিল আৰু বিশেষকৈ তেওঁলোকৰ পূৰ্ব্বপুৰুষৰ চক্ৰান্তত পৰি অধঃপতিত হৈ পৰা সৰ্বসাধাৰণক পুনৰ মানৱীয় মৰ্যাদাত প্ৰতিষ্ঠিত কৰিবলৈ আত্মোৎসৰ্গ কৰি গ'ল, সেইসকল উজ্জ্বল জ্যোতিষ্কৰ প্ৰত্যেকেই একোজন মহামানৱ বুলি পূজা পোৱাৰ যোগ্য। শঙ্কৰদেৱৰ অভেদাত্মা মহাপুৰুষ মাধৱদেৱৰ কথা এৰিও, শ্ৰীগোপালদেৱ, শ্ৰীদামোদৰদেৱ, অনন্তকন্দলি, ভট্টদেৱ, সাৰ্বভৌম ভট্টাচাৰ্য আদি মহা-পণ্ডিত-ভক্ত আৰ্য পুৰুষসকলৰ জীৱনলৈ চকু দিলেই এই উক্তিৰ সত্যতা প্ৰমাণিত হয়।

শ্ৰীদামোদৰদেৱে ভট্টদেৱক সহজ গদ্য ভাষাত ভাগৱত ৰচনা কৰিবলৈ আজ্ঞা কৰিছিল ; উদ্দেশ্য আছিল স্ত্ৰী-শূদ্ৰই যাতে ধৰ্মৰ কথাবোৰ সহজে বুজিব পাৰে ঃ

"পূৰ্ব্বে মহাপুৰুষে কৰিলা দশস্কন্ধ।
কীৰ্ত্তন ভটিমা ছৱি দুলড়ি সুছন্দ।।
তাতো কৰি সুগম কৰিও ভাগৱত।
স্ত্ৰী-শূদ্ৰ সৰ্ব্বলোকে বুজে যেন মত।।"

সংস্কৃতৰ বিদগ্ধপণ্ডিত অনন্তকন্দলিয়ে কৈছে ঃ

"শ্লোক সংস্কৃতে আমি লিখিবাক ভাল জানি
তথাপি কৰিব পদবন্ধ।
স্ত্ৰী-শূদ্ৰ আদি যত জানোক পৰমতত্ত্ব
শ্ৰৱণত মিলয় আনন্দ।"

পণ্ডিত সাৰ্বভৌম ভট্টাচাৰ্যই লিখিছে ঃ

"শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰ আপুনি ঈশ্বৰ নৰ ৰূপে জাত ভৈলা।
তাহাঙ্ক নসহি ব্ৰাহ্মণসকলে ৰাজ আগে খল দিলা।।"

পত্নী-প্ৰসাদ নাটৰ যোগেদি মহাপুৰুষে এই মানৱদ্ৰোহী ভণ্ডসকলৰ মুখাবিলাক খুলি দিয়েই অকল ক্ষান্ত নাথাকিল, অসমৰ (কামৰূপৰ) সমাজত এই প্ৰথম নাৰী-মুক্তি আন্দোলনো আৰম্ভ কৰি নাৰী সমাজক নিজৰ মৰ্যাদাত প্ৰতিষ্ঠিত কৰি গ'ল। সন্দেহ নাই, সেয়েহে এনে নিৰ্যাতিতসকলৰ দৃষ্টিত, 'শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰ আপুনি ঈশ্বৰ'।

সমাজত নাৰীৰ স্থান ঃ শ্ৰীকৃষ্ণৰ যুগতো ভাৰতৰ নাৰীসমাজ সমাজ-জীৱনৰ যিটো স্তৰত উপনীত হৈছিল শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ দিনতো তেওঁলোকৰ সামাজিক মৰ্যাদাৰ বিশেষ উন্নতি নহ'ল। এই অনাৰ্য কন্যাসকলৰ বহুতেই আৰ্যসকলৰ 'ভাৰ্যা' হ'ল, 'পত্নী'*

হ'ল, 'জায়া' হ'ল, সহধৰ্মিনী হ'ল, কিন্তু হ'ব নোৱাৰিলে 'দ্বিজা' কোনো যুগতেই! অৱশ্যে তেওঁলোকেও তাৰ প্ৰতিশোধ ললে ; 'অনাৰ্য সমাজৰ বহু ৰীতি-নীতি, আচাৰ-ব্যৱহাৰ, ধৰ্ম-সংস্কৃতি, নানান দেৱ-দেৱীক ৰান্ধনীঘৰৰ মজিয়ালৈ সুমুৱাই লৈ গ'ল। কালক্ৰমত ইয়াৰেই পৰিণতিত, আৰ্য-ধৰ্ম, সমাজ, সংস্কৃতিৰ স্বৰূপটোৰেই সলনি হৈ গ'ল। লগতে এইটোও সত্য যে, আৰ্য-সকল সম্পূৰ্ণ 'ভাৰতীয়' হৈ গ'ল।

'পত্নী-প্ৰসাদ'ৰ এই নাৰীসমাজ অসমৰ সেই সময়ৰ নাৰীসমাজৰো প্ৰতিনিধি।

শ্ৰীকৃষ্ণই নিজক স্বয়ং বিষ্ণু বুলি ঘোষণা কৰি বিষ্ণুৰূপত অনাৰ্য শ্ৰেষ্ঠ দেৱতা শিৱৰ লগত তেওঁৰ অভেদত্বও ঘোষণা কৰিলে। আৰ্যৰ দেৱতাসকলক তেওঁৰ আজ্ঞাধীন কৰি দেখুৱালে (পত্নী-প্ৰসাদ'ত দেৱতাৰ কাৰ্যও এটা প্ৰমাণ)। এই স্ত্ৰী-শূদ্ৰৰ 'অনাৰ্য' সমাজখন সহজেই শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰতি আসক্ত হ'ল, তেওঁৰ প্ৰচাৰিত ভক্তি-ধৰ্মৰ প্ৰতি আকৰ্ষিত হ'ল। ভক্তা নাৰীসকল 'অনাচাৰী' হৈও ভক্তিৰ বলত পুৰুষতকৈ শ্ৰেষ্ঠা প্ৰতিপন্না হ'ল।

গৃহস্থী জীৱনৰ সকলো কৰ্তব্য সমাপন কৰি, পৰিয়ালৰ কাৰণে পুষ্টিকৰ, তৃপ্তিকৰ বিবিধ খাদ্য প্ৰস্তুত কৰিও, সাজ -পাৰ অলঙ্কাৰেৰে সুশোভিত হৈ থাকিও তেওঁলোকেই বিনা ব্ৰত, উপৱাসে ভগৱানৰ কৰুণা লাভৰ অধিকাৰিণী হ'ল।

সতীত্বৰ সংজ্ঞা : স্বামীৰ আজ্ঞা অলঙ্ঘনীয়। সতী পত্নীয়ে প্ৰাণ দিও পতিৰ আদেশ পালন কৰিব। নাৰীৰ স্থান ঘৰৰ ভিতৰত,

*পৰিশিষ্টত (খ) এই শব্দৰ অৰ্থ দিয়া হৈছে।

অসূৰ্যস্পৰ্শা। কুমাৰীকালত পিতৃয়ে, যৌৱনত স্বামীয়ে আৰু বৃদ্ধাৱস্থাত পুত্ৰই ৰক্ষা কৰিব নাৰীক। দ্বিজ-পত্নীসকলে কিন্তু সমাজ বান্ধোনৰ এই অন্ধকূপৰপৰা ঢাপলি ধৰি ওলাই আহিল, স্বামী-পুত্ৰ- পিতৃ-ভ্ৰাতৃৰ সকলো বাধা নেওচি— মুকলি আকাশৰ তলৰ মুকলি পথাৰলৈ, সত্য-সূৰ্যৰ সন্মুখলৈ। নাট্যকাৰে সেই মুহূৰ্তত তেওঁলোকক 'সতী' বিশেষণেৰে বিভূষিত কৰিলে, কিন্তু স্বামীসকলে লগেলগেই তেওঁলোকক 'ভ্ৰষ্টা' বুলি কলঙ্কিত কৰিলে। তেনেহ'লে সতীত্বৰ সংজ্ঞা কি?

শ্ৰীকৃষ্ণৰ বাণী আৰু স্বামীসকলৰ আত্মধিক্কৃতিতেই তাৰ উত্তৰ সুস্পষ্ট।

প্ৰথম কথা, শ্ৰীকৃষ্ণ পৰ-পুৰুষ নহয়, পৰম পুৰুষহে। স্বামীসকলেও সেই সত্য স্বীকাৰ কৰিছে। আত্মাস্বৰূপে তেৱেঁই সকলো জীৱকে বাহিৰে ভিতৰে আলিঙ্গি আছে।

দ্বিতীয়ত, লৌকিকতাৰ খাতিৰত, তেওঁলোকে শ্ৰীকৃষ্ণৰ পাদস্পৰ্শও কৰা নাই, আঁতৰতে সেৱা কৰি মনেৰেই তেওঁৰ মূৰ্তি আলিঙ্গন কৰিছে।

তৃতীয়ত, পতিৰ হিত আৰু কল্যাণ চিন্তাই পতিব্ৰতাৰ ধৰ্ম। চিকিৎসাধীন স্বামীয়ে চিকিৎসকৰ নিৰ্দেশৰ বিপৰীতে অপথ্য খাবলৈ দিবলৈ পত্নীক আদেশ কৰিলে পত্নীয়ে সেই আদেশ পালন কৰা উচিত হ'ব নে? তেনে আদেশ পালন নকৰা পত্নীক সমাজে

বা শাস্ত্ৰই অবাধ্যা বা অসতী বুলি ক'ব নে?

এই দৰে গৃহস্থীজীৱন তথা সমাজ জীৱনতো নাৰীক নিজস্ব মৰ্যাদাত প্ৰতিষ্ঠিত কৰিলে 'পত্নী-প্ৰসাদ' নাটত।

সমাজত সংহতিৰ প্ৰয়োজনীয়তা : 'সংহতি কাৰ্যসাধিকা' : বৈষ্ণৱ ধৰ্মই সমাজৰ সৰ্বাঙ্গীন উন্নতিসাধন কৰি অসমৰ সমাজক একতাৰ মন্ত্ৰত দীক্ষিত কৰি তুলিলে। বৈষ্ণৱসাহিত্য সৰ্বজনৰ সাহিত্য, সৰ্বজনৰ সৰ্বাঙ্গীন উন্নতিয়ে এই সাহিত্যৰ লক্ষ্য। "শুনিয়োক সৰ্বজন কৃষ্ণৰ চৰিত্ৰ"—"সমস্ত সমাজে ঘোষিও হৰি"—"জানি সৱজনে বোলা ৰামৰাম" (পাৰিজাত হৰণ ; মুক্তিমঙ্গল),—"আহে সামাজিক লোক, তা দেখহ, শুনহ, নিৰন্তৰে হৰি বোল হৰি।" এই সমূহীয়া স্বাৰ্থৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখিয়ে মহাপুৰুষে প্ৰথম নাটত,"দ্বিজসৱ", "দ্বিজপত্নীসৱ", "গোপবালকসৱ" আদি সমষ্টিগত চৰিত্ৰৰ ব্যৱহাৰ কৰিলে।

সমাজত নেতাৰ স্থান, শিষ্টাচাৰৰ চানেকি : সমষ্টিগত জীৱন একোজন উপযুক্ত নেতাৰ যোগেদি পৰিচালিত হ'ব লাগিব, এই আদৰ্শও 'পত্নী-প্ৰসাদ'ৰ যোগেদি শঙ্কৰদেৱে দেখুৱাই গৈছে। ভোকাতুৰ গোপবালকসকলে শ্ৰীকৃষ্ণৰ নিৰ্দেশ বিনাবাক্যব্যয়ে পালন কৰিছে। এজন বৃদ্ধ ব্ৰাহ্মণৰ উপদেশত দ্বিজসকল গোকুললৈ যোৱাৰপৰা বিৰত থাকিল।

গোপবালকসকলৰ সুমাৰ্জিত, ভদ্ৰ ব্যৱহাৰৰ যোগেদি সামাজিক শিষ্টাচাৰৰ আৰ্হিও দাঙি ধৰা হৈছে।

ৰাজ-ৰোষৰ বাস্তৱ ৰূপ : মূল ভাগৱতত কংসৰ ভয়ত দ্বিজসকল শ্ৰীকৃষ্ণৰ কাষলৈ নোযোৱাকৈ থকাৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। এই ৰাজ-ৰোষৰ পৰিণতি কিমান গভীৰ আৰু ব্যাপক হ'ব পাৰে নাটত বৃদ্ধ ব্ৰাহ্মণৰ উক্তিৰ যোগেদি সুস্পষ্ট হৈছে। যি ৰাজ-ৰোষৰ ভয়ত বিপ্ৰসকল শ্ৰীকৃষ্ণৰ কাষলৈ যোৱাৰপৰা বিৰত থাকিব লগা হৈছিল, সেইসকলৰে সতি-সন্ততিয়ে নাট্যকাৰৰদ্বাৰা প্ৰচাৰিত ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণৰ সেই ভক্তি-ধৰ্মৰ বিৰুদ্ধে ৰাজচ'ৰাত থিয় হৈছেগৈ,—সেই ঐতিহাসিক ঘটনাৰ শ্লেষাত্মক ইঙ্গিতো (irony) এই উক্তিত প্ৰচ্ছন্ন।[২৪]

২৪ শঙ্কৰদেৱ ধুৱাহাটাত থাকোতে ভক্তি-ধৰ্ম-বিৰোধী ব্ৰাহ্মণ পণ্ডিত শ্ৰীধৰ ভট্টাচাৰ্য, কবিৰাজ মিশ্ৰ, ৰত্নাকৰ কন্দলি আদিৰ লগত বাদ-প্ৰতিবাদত নামিব লগা হৈছিল। তৰ্কত হাৰিও তেওঁলোকে চুহমুং দিহিঙীয়া ৰজাৰ ওচৰত শঙ্কৰদেৱৰ বিৰুদ্ধে শ্ৰাদ্ধ-বিধি এৰি পাষণ্ড মতত চলা বুলি গোচৰ *

সমসাময়িক শিক্ষা-পদ্ধতিৰ প্ৰতি বক্ৰ দৃষ্টি : 'পৰ উপদেশত পণ্ডিত হোৱা' উক্তিৰ যোগেদি সম-সাময়িক শিক্ষা পদ্ধতিৰ ওপৰত শঙ্কৰদেৱে কিবা কটাক্ষপাত কৰিছে

নে কি? সমসাময়িক ছাত্ৰশাল বিলাকত ভাগৱত শাস্ত্ৰ সম্পূৰ্ণকৈ বা 'শ্ৰীধৰ স্বামীৰ টীকা সম্বলিত ভাগৱত' (ড° নেওগদেৱৰ মতে) পাঠ্য তালিকাভুক্ত নাছিল নে কি? [২৫]

অৱশ্যে 'পৰ উপদেশত পণ্ডিত' হোৱা ভাটৌ-শিক্ষা ব্যৱস্থা আজিও আমাৰ দেশত সুপ্ৰচলিত।

সামৰণি ঃ 'অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰ' প্ৰবন্ধটো নতুনকৈ হাত ফুৰাবলৈ লওঁতে প্ৰসঙ্গক্ৰমে 'পত্নী-প্ৰসাদ' নাটখনৰ সুকীয়া এক

কৰিছিল। তেতিয়ালৈকে আহোম স্বৰ্গদেৱসকলে হিন্দুধৰ্ম গ্ৰহণ কৰা নাছিল, গতিকে দুই-এটা কথা সুধিয়ে ব্ৰাহ্মণসকলক তিৰস্কাৰ কৰি গোচৰ শেষ কৰিলে।

ড৹ নেওগদেৱৰ 'শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ' গ্ৰন্থৰ (৪ৰ্থ তাঙৰণ) পৃষ্ঠা ৯৬ আৰু ১০২ চাওক।

২৫ তেলপানী সত্ৰাধিকাৰ শ্ৰদ্ধাপদ শ্ৰীশ্ৰীমোহনচন্দ্ৰ মহন্তদেৱে এই লিখকক কয় যে ভাগৱত পাঠ্যভুক্ত নাছিল, আনকি উপনিষদো পাঠ্য নাছিল।

স্বৰ্গীয় বেজবৰুৱাদেৱৰ 'শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ আৰু শ্ৰীমাধৱদেৱ' গ্ৰন্থত পাওঁ, জগদীশ মিশ্ৰই সাদিনে শ্ৰীশঙ্কৰদেৱক ভাগৱত পাঠ আৰু ব্যাখ্যা শেষ কৰি শুনোৱাৰ পিছত, "শঙ্কৰদেৱে সম্পূৰ্ণ ভাগৱত শাস্ত্ৰখনৰ নকল এখন নিজ হাতে লিখি ল'লে।" (২ য় সংস্কৰণ পৃঃ ৪০)।

শ্ৰীমাধৱদেৱৰ এবাৰ গণককুচিৰপৰা বণ্ডুকালৈ যাবলৈ গৈ ভেলাত থকা শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ ওচৰত অনুমতি লবলৈ যায়। ভেলালৈ যোৱাৰ বাটত দেৱদত্ত অধ্যাপকৰ ছাত্ৰশালত ছাত্ৰসকলে ধাতু, সূত্ৰ সধা, সন্ধি, বৃত্তি পঢ়াৰ শব্দ শুনি খেদকৈ "ব্যাকৰণৰ পৰ্য্যায় আনি ঘোষা কৰি মাতি আতৈ সৱত (লগত যোৱা বাৰ্কলি পো ৰাম আতৈ আদি) শুনাইছে। ঘোষা—"স্মৰহু গোবিন্দ মূঢ় ভজহো গোবিন্দ মূঢ়, বোলহো গোবিন্দ সৰ্বক্ষণে। মৰণ সম্বিত ভৈলে, গোবিন্দেসে ৰাখিবন্ত, নাৰাখিব দুকৃঞ কৰণে।"

আলোচনালৈ হঠাৎ মনটো আকৰ্ষিত হ'ল। আৰম্ভ কৰাৰ পিছত নিজৰ জ্ঞান-বুদ্ধিৰ চাৰিসীমাটো তৎক্ষণাত দৃষ্টিগোচৰ হ'ল। এই আৱিষ্কাৰ অতি বেদনাদায়ক। যি কি নহওক, কেবাজনো সুধীলোকৰ সহায়ত প্ৰায় চাৰিমাহৰ মুৰত আলোচনাটো একপ্ৰকাৰে সম্পূৰ্ণ কৰিলোঁ।

প্ৰকৃততে আমাৰ বৈষ্ণৱ সাহিত্য 'সুগম' নে? আমাৰ উচ্চ-শিক্ষালয়বিলাকত বৈষ্ণৱ সাহিত্যৰ পঠন-পাঠনৰ ব্যৱস্থা যে উৎসাহ

শ্ৰীমাধৱদেৱৰ খেদৰ কাৰণ বুজি ৰাম আতৈয়ে সুধিছিল, "....দেহাৰ বৃত্তিত অনেক দেৱ-দেৱীক পূজে পণ্ডিত হৈ। আৱনো গতি কি হ'ব অন্তে?" উত্তৰত মাধৱদেৱে ঘোষা এটি ৰচনা কৰি মাতি শুনায় ঃ তৰ্কশাস্ত্ৰ মহাব্যাঘ্ৰী, তাহাত নিপুণ পতি, তান শিষ্য ভৈল পুত্ৰপ্ৰায়। সংসাৰ বনত পশি পতি-পুত্ৰ সমন্বিতে উপনিষদ ধেনু ধৰি যায়।" (কথাগুৰু চৰিত ঃ পৃঃ ১৯৬)

'কথাগুৰু চৰিত'তে পোৱা যায় যে এবাৰ নদীয়া শান্তিপুৰৰপৰা কবিচন্দ্ৰ নামে

এজন পণ্ডিতে তিনিশ ষাঠিজন ছাত্র লৈ মহাৰাজ নৰনাৰায়ণৰ ওচৰলৈ আহিল বাদ কৰিবলৈ পণ্ডিত বিচাৰি। নৰনাৰায়ণে তেওঁৰ লস্কৰ শূদ্ৰ শঙ্কৰৰ ওচৰলৈ যাবলৈ ক'লে। তেওঁ বিচাৰি গৈ চিলাৰায় দেৱানৰ ঠাইত মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱে নৱমস্কন্ধ ভাগৱত লিখি থকা পাই শঙ্কৰ লস্কৰ তেৱেঁইনে সুধিলে। শ্ৰীশঙ্কৰে তেওঁৰে কিঙ্কৰ বুলি নিজৰ চিনাকি লুকুৱালে। ভাগৱত লিখা বুলি জানি কবিচন্দ্ৰই ক'লে," তোমৰা শূদ্ৰে ভাগৱত লিখিব পঢ়িব নপৰা।" শঙ্কৰদেৱে উত্তৰত দ্বাদশস্কন্ধৰ পদ মাতি (শ্লোক) চাৰিও জাতিয়ে পঢ়িব পায় বুলি শাস্ত্ৰৰ প্ৰমাণ দাঙি ধৰিলে ঃ

"ইটো মহাভাগৱত দ্বিজ সৱে পঢ়ে যদি
হোৱে আতি তাৰ মন সিদ্ধি।
ক্ষত্ৰিয়ে পঢ়িয়া পাইবে সসাগৰা বসুমতী
শূদ্ৰ পঢ়ি পাৱে নৱনিধি।।"

পত্নী-প্ৰসাদ নাটত সমসাময়িক শিক্ষা পদ্ধতিৰ ওপৰত কটাক্ষপাতৰ কাৰণ এনেবিলাকেই যথেষ্ট হ'ব।

জনক নহয়, নিজৰ অভিজ্ঞতাৰপৰাই সেইকথা ক'ব পাৰোঁ। 'নামঘোষা' বা আন তত্ত্বপ্ৰধান গ্ৰন্থৰ কথা এৰিও কীৰ্ত্তন, দশম, নাট, বৰগীতৰ সৌন্দৰ্য বিচাৰ আৰু ৰসোপলব্ধি সংস্কৃত ভাষা সাহিত্যত সুপণ্ডিত আৰু সহৃদয় লোকৰদ্বাৰাহে সম্ভৱ। কাৰণ মহাপুৰুষে সংস্কৃত শাস্ত্ৰৰ সমুদ্ৰ মন্থন কৰিহে এই অমৃতভাণ্ডাৰ আমালৈ দান কৰি গৈছিল। শঙ্কৰদেৱৰ ৰচনাৰ গভীৰতালৈ লক্ষ্য কৰিয়ে দামোদৰদেৱে ভট্টদেৱক সুগম কৰি ভাগৱত ৰচনা কৰিবলৈ যি উপদেশ দি গৈছিল, এই আলোচনাৰ প্ৰতিটো শাৰীতে সেই বিখ্যাত উক্তিটোলৈ ঘনাই মনত পৰিছিল ঃ

'তাতো কৰি সুগম কৰিও ভাগৱত।'

পৰিশিষ্ট

(ৰামায়ণৰ যুদ্ধকাণ্ডত ৰাৱণ বধৰ পিছত সীতাৰ প্ৰতি ৰামৰ উক্তি)

"তোমাৰ মঙ্গল হওক। তুমি জানা এই ৰণপৰিশ্ৰম-- সুহৃদসকলৰ বাহুবলেৰে যিহৰপৰা মুক্ত হৈছোঁ— এয়া তোমাৰ কাৰণে কৰা নাই। নিজৰ চৰিত্ৰ ৰক্ষা, সৰ্বত্ৰ অপবাদ খণ্ডন, আৰু আমাৰ বিখ্যাত বংশৰ গ্লানি দূৰ কৰিবৰ কাৰণেই এই কাৰ্য কৰিছোঁ। তোমাৰ চৰিত্ৰত মোৰ সন্দেহ হৈছে। চকুৰোগীৰ সম্মুখত বন্তি যেনেকুৱা, মোৰ পক্ষেও তুমি সেইদৰে কষ্টকৰ। তুমি ৰাৱণৰ কোলাত নিপীড়িত হৈছাঁ, ৰাৱণে তোমাক দুষ্ট চকুৰে চাইছে, এতিয়া যদি তোমাক পুনৰগ্ৰহণ কৰোঁ তেন্তে কেনেকৈ নিজৰ মহৎ বংশৰ পৰিচয় দিম? যি উদ্দেশ্যেৰে তোমাক উদ্ধাৰ কৰিলোঁ, সি সিদ্ধ হ'ল, এতিয়া আৰু তোমাৰ প্ৰতি মোৰ আসক্তি নাই, তোমাৰ য'লৈকে ইচ্ছা যোৱাঁ। মই মন স্থিৰ কৰিছোঁ—লক্ষ্মণ, ভৰত, শত্ৰুঘ্ন, সুগ্ৰীৱ বা ৰাক্ষস বিভীষণ, যাকে ইচ্ছা কৰাঁ তেওঁৰ ওচৰলৈকে যোৱাঁ বা তোমাৰ যি অভিৰুচি তাকে কৰাঁ। সীতা, তুমি দিব্যৰূপা মনোৰমা, তোমাক নিজৰ ঘৰতে পাই ৰাৱণে অধিককাল ধৈৰ্য্য অৱলম্বন কৰা নাছিল।"

"ন হি ত্বাং ৰাৱণোদৃষ্টা দিব্যৰূপাং মনোৰমাম্।
মৰ্ষয়ত্যচিৰং সীতে স্বগৃহে পৰ্যৱস্থিতাম্।।"

ৰাজশেখৰ বসুৰ ভাঙনিৰপৰা (বাল্মিকী ৰামায়ণ)

(মন কৰিবলগীয়া এয়ে যে নিজৰ সৈন্য-সামন্ত, সেনাপতি আৰু ভ্ৰাতৃ লক্ষ্মণৰ সম্মুখত ৰাজহুৱাভাৱে ৰামে সীতাক এইখিনি কথা কৈছিল। 'আৰ্যপুত্ৰ' (স্বামী) সকলৰ নিজৰ পত্নীৰ (অনাৰ্যা) প্ৰতি এনে দুৰ্বাক্য ব্যৱহাৰৰ আঁৰত কিমানখিনি বিজাতীয় ঘৃণা প্ৰকাশ পাইছে সহজে অনুমেয়।)

প্ৰসঙ্গীয়া টোকা (ক)

।। বাসুদেৱ-কৃষ্ণ ।।

'বাসুদেৱ-কৃষ্ণ' আৰু 'গোপাল-কৃষ্ণ' এজন নে দুজন ব্যক্তি এই লৈ পণ্ডিতসকলৰ মাজত তৰ্কৰ অৱকাশ আছে।* তাৰ উপৰি অতি পুৰণি পাঞ্চৰাত্ৰ মতৰ 'বাসুদেৱ' বুলি নিজকে প্ৰচাৰ কৰা দুজন ব্যক্তিৰ নাম ভাগৱত পুৰাণত পাওঁ এজন 'বাসুদেৱ-কৃষ্ণ স্বয়ং আৰু আনজন হ'ল কৰুষ দেশৰ ৰজা পৌণ্ড্ৰক। পাঞ্চৰাত্ৰ মত অতি প্ৰাচীন (উপনিষদৰ যুগৰ) বুলি ধৰা হয় আৰু এই মতৰ প্ৰচাৰক নাৰদমুনি। অৱশ্যে বৰ্তমান প্ৰচলিত অধিকাংশ পাঞ্চৰাত্ৰ সংহিতা খৃষ্টজন্মৰ পিছৰ ৰচনা বুলি পণ্ডিতসকলে কয়। সাত্বত মত আৰু পাঞ্চৰাত্ৰ মত দুটা বিভিন্ন মত নহয়, অৰ্থাৎ একেটাই। ভাগৱত পুৰাণৰ কৃষ্ণ-বাসুদেৱ সাত্বত[১] বংশৰ লোক আছিল কাৰণে তেওঁ নিজকে একমাত্ৰ 'বাসুদেৱ' (বসুদেৱৰ পুত্ৰ) বুলি প্ৰচাৰ কৰিছিল। আনহাতে ভাগৱত পুৰাণতে (দশম স্কন্ধ ঃ অনন্তকন্দলীৰ ভাঙনি, 'শ্ৰীকৃষ্ণৰদ্বাৰা পৌণ্ড্ৰক বাসুদেৱ আৰু কাশীৰাজ বধ') কৰুষদেশৰ পৌণ্ড্ৰক নামৰ এজন ৰজাই নিজকে 'বাসুদেৱ' বুলি জাহিৰ কৰি বাসুদেৱৰ চিহ্নবিলাকো ধাৰণ কৰিছিল আৰু শ্ৰীকৃষ্ণক প্ৰত্যাহ্বান জনাইছিল ঃ

"কৰুষ দেশৰ ৰাজা পৌণ্ড্ৰক বুলি যাক।
মূঢ় সিটো বাসুদেৱ মানি আপোনাক।।
বাসুদেৱ চিহ্ন যত সাজি দুষ্টাশয়।
কৃষ্ণক লাগিয়া দূত পাঞ্চি দিলা তয়।।.....
'একমাত্ৰ বাসুদেৱ নাহি আৰু দুই।
তুমি বাসুদেৱ বোলাৱস কোন মুই।।'....."

বাসুদেৱ চিহ্নসমূহ হ'ল, শংখ-চক্ৰ-গদা-পদ্ম', কৌস্তুভ, পীতবস্ত্ৰ,

* 'অঙ্কীয়া নাটৰ চৰিত্ৰৰ ভাষা' প্ৰবন্ধ দ্ৰষ্টব্য।

১ ঐ

নীল কলেৱৰ, সাৰঙ্গ-ধনু ইত্যাদি। এই নকল চিহ্নবিলাক লৈ নকল বাসুদেৱ সজা পৌণ্ড্ৰক ৰজাক শ্ৰীকৃষ্ণই অৱশ্যে যুদ্ধত বধ কৰে।

কীৰ্ত্তন পুথিতো পাওঁ মুচুকুন্দৰ স্তুতিত শ্ৰীকৃষ্ণই মুচুকুন্দক নিজৰ পৰিচয় দিওঁতে

তেওঁ যে বসুদেৱ-পুত্ৰ, এই কথাৰ ওপৰত অধিক গুৰুত্ব দিছে ঃ

"যদুকুলে ভৈলো জাত।
বসুদেৱ মোৰ তাত।
আতেসে পণ্ডিত লোকো।
বাসুদেৱ বোলে মোকে।।" —শঙ্কৰদেৱ

ভাৰতবৰ্ষত এতিয়ালৈকে তিনিজন বিশিষ্ট লোকে নিজকে ঈশ্বৰ বুলি ঘোষণা কৰিছে— এজন উপনিষদৰ ঋষি ঘোৰ আঙ্গিৰস, ইজন ভাগৱত পুৰাণৰ দৈৱকীনন্দন বাসুদেৱ-কৃষ্ণ (যি নিজকে পৰমব্ৰহ্ম বুলিও ঘোষণা কৰিলে) আৰু তৃতীয়জন হ'ল বৰ্তমান যুগৰ সত্যসাই বাবা। ভাগৱত পুৰাণে অৱশ্যে গোপাল-কৃষ্ণ আৰু বাসুদেৱ-কৃষ্ণ একেজন বুলি কৈছে আৰু তেওঁকেই ভগৱান স্বয়ং বুলি কৈছে। অসমৰ বৈষ্ণৱসকলে শ্ৰীকৃষ্ণকে একমাত্ৰ ভজনীয় দেৱতা, স্বয়ং ভগৱান, পূৰ্ণব্ৰহ্ম, বিষ্ণু আৰু নাৰায়ণেৰে অভেদ বুলি মানি লৈছে। শ্ৰীকৃষ্ণই নিজক বসুদেৱৰ পুত্ৰ অৰ্থত ব্যাকৰণৰ সুত্ৰমতে পণ্ডিতসকলে 'বাসুদেৱ' বুলি কয় বুলিহে কৈছে। কিন্তু ভাগৱত, মহাভাৰত ৰচনাৰ আগৰ সময়ত 'বাসুদেৱ' শব্দটো সেইদৰে সিদ্ধ হোৱা নাই। পাণিনীয়ে "বাসুদেৱ এওঁৰ ভক্তিৰ পাত্ৰ"— এই অৰ্থত বাসুদেৱক শব্দটো সিদ্ধ কৰিছে। বাসুদেৱ এটা সুকীয়া নাম (ড° নেওগদেৱৰ 'শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ' পৃঃ১৮-১৯ চাওক)।

পাঞ্চৰাত্ৰ আদি বৈষ্ণৱ সম্প্ৰদায়ৰ ক্ৰমবিকাশৰ বিষয়ে অনুসন্ধিৎসু সকলে শ্ৰীযুত বাপচন্দ্ৰ মহন্তদেৱৰ বিস্তৃত অধ্যয়নপুষ্ট গ্ৰন্থ 'ভাৰতীয় ধৰ্মসাধনা' আৰু চাৰ আৰ. জি. ভাণ্ডাৰকাৰদেৱৰ 'বৈষ্ণৱিজম্ শৈৱিজ্‌ম' নামৰ ইংৰাজী গ্ৰন্থখন পঢ়ি চাব পাৰে।

পৰিশিষ্ট (খ)

শব্দৰ টোকা ঃ

দাৰা—দীৰ্য্যতে এভিৰিতি দাৰা ইতি প্ৰভাকৰেণ। গুঢ়কাৰেণ তু দৃ বিদাৰণে দীৰ্য্যতে ভ্ৰাতাদিভ্যঃ স্বপতিঃ পৃথক ক্ৰিয়তে এভিঃ স্ত্ৰীভিঃ ইতি।

ভ্ৰাতৃ আদিৰপৰা স্বপতিক পৃথক কৰাৰ কাৰণেও দাৰা আখ্যা দিয়া হয়।

পত্নী—পতি শব্দৰ পিছত স্ত্ৰী-লিঙ্গত ঈ প্ৰত্যয় হৈ পত্নী শব্দ হৈছে। নকাৰ আৰ্ষমতে হ'ল।

"পত্যাসহ যজ্ঞ বিবাহ সম্বন্ধৱতী পত্নী।" পতিৰ সৈতে যজ্ঞ বিবাহত সম্বন্ধ হৈছে যাৰ এই অৰ্থত পত্নী শব্দৰ ব্যৱহাৰ। যজ্ঞৰ লগত শূদ্ৰৰ অথবা হোমাদিৰ অধিকাৰ নাথাকিলেও ব্ৰাহ্মণৰদ্বাৰা পৰম্পৰাগত পতিৰ লগত পত্নীৰ সম্বন্ধ স্থাপন হয়। গতিকে পতিৰ সুখ-দুখৰ সমান ভাগী হ'ব যেয়ে সেয়ে পত্নী।

ভাৰ্যা—ভৃ + ক্যপ্ স্ত্ৰীয়ামাপ্।

"সা ভাৰ্য্যা যা গৃহে দক্ষা
সা ভাৰ্য্যা যা প্ৰজাৱতী।
সা ভাৰ্য্যা যা পতিপ্ৰাণা
সা ভাৰ্য্যা যা পতিব্ৰতা।।" (হিতোপদেশ)

জায়া—জন্ + যক্।

"পতিৰ্ভাৰ্য্যাং সংপ্ৰৱিশ্য গৰ্ভোভূত্বেহজায়তে
জায়ায়াস্তদ্ধি জায়াত্বং যদস্যাং জায়তে পুনঃ।"
(মনুস্মৃতি)

পতিয়ে ভাৰ্যাৰ গৰ্ভত প্ৰবেশ কৰি আকৌ সন্তানৰূপে জন্ম গ্ৰহণ কৰে কাৰণে ভাৰ্যাৰ নাম জায়া।

জায়া : পত্নী :

"ঋক্‌বেদত পত্নী বুজোৱা তিনিটা শব্দ ওচৰা-ওচৰিকৈ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে—জায়া, জানী, পত্নী। জায়াৰ বিশেষ অৰ্থ হ'ল পতিৰ প্ৰেমৰ পাত্ৰী ; জানীৰ অৰ্থ সন্তানৰ জননী ; আৰু পত্নীৰ অৰ্থ যজ্ঞ কাৰ্যত অংশ গ্ৰহণকাৰিণী। অৱশ্যে বেলেগ বেলেগ কামৰ কাৰণে একাধিকা গৃহিণী আছিল নে ঠাবৰ কৰি ক'ব নোৱাৰি....পত্নীৰ কিন্তু যজ্ঞত ভাগ লোৱা আৰু অগ্নিত আহুতি আদি দিয়াৰ নিশ্চিত অধিকাৰ আছিল।"

(*Women in the Vedic Age*--by Sakuntala Rao Shastri, p. 19, published by Bharatiya Vidya Bhavan, Bombay.)

।। অঙ্কীয়া নাটৰ চৰিত্ৰৰ ভাষা ।।

মহাপুৰুষ মাধৱদেৱৰ প্ৰক্ষিপ্ত নাট ঃ অসমৰ বৈষ্ণৱ সাহিত্যত ৰাধা চৰিত্ৰ

অঙ্কীয়া নাটৰ ভাষাৰ আলোচনাত ব্ৰজাৱলীৰ ব্যৱহাৰৰ প্ৰতি আমাৰ দৃষ্টি প্ৰধানকৈ আকৃষ্ট হোৱাত সংলাপৰ ভাষাৰ প্ৰতি আওকাণ কৰি আহিছোঁ। অঙ্কীয়া নাটৰ (শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰ-মাধৱৰ) বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ বচনত কেনেকুৱা শব্দাৱলীৰ প্ৰয়োগ ঘটিছে, সেইবিলাক শব্দই চৰিত্ৰৰ ব্যক্তিত্বক কেনেভাৱে ফুটাই তুলিছে, তাৰ আলোচনা নিশ্চয় কৌতুহলোদ্দীপক হ'ব, সন্দেহ নাই।

নাটকৰ ভাষা সদায় চৰিত্ৰৰ উপযোগী হ'ব লাগে। সংলাপ ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত এই নীতি বা সুত্ৰটোকে অনুসৰণ কৰা হয়। কিন্তু তাকে ঠৰঙাভাৱেই গ্ৰহণ কৰিলে নহ'ব। 'উপযোগিতা'ৰ অৰ্থ কি, আৰু চৰিত্ৰ একোটাৰ উপযোগিতা কি কি গুণ বা লক্ষণৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল, প্ৰথমে সেই বিষয়ে পৰিষ্কাৰ হৈ ল'ব লাগিব।

সম্প্ৰতি শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱৰ 'পত্নী-প্ৰসাদ' নাটখনৰ আলোচনা প্ৰসঙ্গত ড° হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য ডাঙৰীয়াই, 'অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি' গ্ৰন্থত মাধৱদেৱৰ প্ৰক্ষিপ্ত বুলি সন্দেহ কৰা নাট কেইখন প্ৰক্ষিপ্ত নহয় বুলি প্ৰমাণ কৰিবলৈ আগবঢ়োৱা যুক্তিখিনিলৈ চকু পৰিল। তেওঁ প্ৰক্ষিপ্ততা সম্পৰ্কে প্ৰথমে অমোঘ যুক্তি দাঙি ধৰিও হঠাৎ মত সলাই ক'ব খুজিছে যে ভাষাৰ ফালৰপৰাই এই নাট কেইখন, ৰাধাৰ উপস্থিতি সত্বেও, প্ৰক্ষিপ্ত বুলি ধৰিব নোৱাৰি।

তেওঁ লিখিছে, "....'কোটোৰা খেলা'ত 'মাৰৰ পৈ' গ্ৰাম্য সম্বোধন গোৱাল-গোৱলিনীৰ মুখৰ উক্তি মাথোন, গতিকে নাটত চৰিত্ৰোচিত ভাষাৰূপে দোষণীয় বুলিব নোৱাৰি। তেতিয়াহ'লে তেওঁৰ 'পিম্পৰা-গুচোৱা' আৰু 'অৰ্জুনভঞ্জন' নাট দুখনতো প্ৰক্ষিপ্ততাৰ চেকা আহি পৰে। প্ৰথমখনত গোৱালিনীৰ প্ৰতি কৃষ্ণই এঠাইত কৈছে,— 'আপুন গৃহে লৱণু খাৱল ; অৱ ভতাৰক ভয়ে হামাকু অপযশ দেহ'। দ্বিতীয়খনত এঠাইত নন্দই যশোদাৰ প্ৰতি তৰ্জন-গৰ্জন কৰিছে এইদৰে—'আহে দাসিক দাসি, বান্দি ঃ ঢাঙ্গি গোৱাৰি'। ৰস পৰিৱেশনৰ উদ্দেশ্যে প্ৰয়োগ কৰা এনেবিধৰ দুই এটা উক্তি-প্ৰত্যুক্তিয়েই

নাটখন প্ৰক্ষিপ্ত কৰিব নোৱাৰে"।

আকৌ, নাটত যে বহিৰাগত ব্যক্তিয়ে হাত বুলাব নোৱাৰে সেই যুক্তিৰ সমৰ্থনত তেওঁ লিখিছে, "...শেষ কথা, সাঁচিপতীয়া এই নাটবোৰ প্ৰায়েই সত্ৰ বা সত্ৰ-সদৃশ পৱিত্ৰ অধিষ্ঠানৰপৰা উদ্ধাৰ কৰি অনা হৈছে। দায়িত্বশীল মহলত ইয়াৰ সংৰক্ষণৰ ব্যৱস্থা আছে। বহিৰাগত কোনো ব্যক্তিয়ে ইয়াৰ ওপৰত হাত বুলাব পাৰে বুলি সন্দেহ নহয়। এনেস্থলত অবাঞ্ছনীয় ৰচনা বা প্ৰক্ষিপ্ত উক্তি প্ৰত্যুক্তিৰ আমদানি ইয়াত কোন সূত্ৰত কেনেদৰে হ'ব পাৰে ভাবিব নোৱাৰি।" (দুয়োটা উদ্ধৃতি 'অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি' ২ য় সং,৫০ পৃষ্ঠাৰপৰা অনা।)

বৰ্তমানৰ আলোচনাত আগবাঢ়িবৰ কাৰণে ড° ভট্টাচাৰ্যৰ মন্তব্যকে ভেটি কৰি লৈছোঁ। জয়জয়তে তেওঁৰ দ্বিতীয় যুক্তিৰ বিৰুদ্ধে এটা কথালৈ তেওঁৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰি লৈছোঁ। বৈষ্ণৱ পদপুথি সমূহতহে, বিশেষকৈ থাপনাত থোৱা গ্ৰন্থ কেইখনতহে (কীৰ্ত্তন, দশম, নামঘোষা, ৰত্নাৱলী, গুণমালা) যেয়ে সেয়ে হাত দিব নোৱাৰে। নাটসমূহক থাপনাত থোৱা নহয়। ভাওনা কৰিবলৈ একোখন নাটককে বহু ঠাইৰ ৰাইজে নিয়ে। তেতিয়াৰ দিনত নতুন নতুন পাণ্ডুলিপি তৈয়াৰ কৰা কাৰ্য সহজ নাছিল। 'অঙ্কাৱলী'ত সংগৃহীত নাটৰ সংগ্ৰহৰ স্থান প্ৰতিখন নাটৰ পাদ-টীকাত স্বৰ্গীয় মেধিদেৱে উল্লেখ কৰি গৈছে। সেইমতে 'কোটোৰা খেলা'খন, "ধুপধৰাৰ বাহৰাম পাটগিৰিৰ ঘৰত পোৱা ১৩১২ চনত (?) নকল কৰা এখন সাঁচিপাতৰ পুথি আৰু গোৱালপৰাৰ এখন নকল বহীৰপৰা উদ্ধৃত।" 'ৰাসঝুমুৰা'খনো সেইদৰে, "চমৰীয়া সত্ৰৰ ডেকা অধিকাৰ শ্ৰীযুত উমাকান্তদেৱ অধিকাৰৰপৰা পোৱা ১৮০৩ শকত লিখা তুলাপাতৰ পুথি এখন আৰু এখন বৰপেটা সত্ৰৰ নকল বহীৰপৰা উদ্ধৃত।" গতিকে "তুলাপাতত লিখা", "নকল বহীৰপৰা লোৱা" নাট কেইখন কেনেকুৱা অৱস্থাৰপৰা লোৱা হৈছে পাঠকে নিজেই বুজিব পাৰিব। এতিয়া চৰিত্ৰৰ ভাষা সম্পৰ্কীয় প্ৰশ্নটোলৈ আহোঁ।

'কোটোৰা খেলা'ৰ ভাষা (মাৰৰ পৈ) চৰিত্ৰোচিত ভাষা বুলি ড° ভট্টাচাৰ্যই কৈছে। কিন্তু সেই ঔচিত্যৰ ভেটি কি সেই সম্পৰ্কে বহলাই দেখুওৱা নাই। আনহাতে সেই গ্ৰন্থৰে ৪৮ পৃষ্ঠাত শ্ৰীকৃষ্ণৰ এই বচনক অবাইচ বচন বুলিও তেওঁ কৈছে। সেইদৰে মাধৱদেৱৰ নাটৰ ভাষা সম্পৰ্কীয় আলোচনাত লিখিছে,—"কোনো কোনো ঠাইত অতি লঘু আৰু গ্ৰাম্য ভাষাই ভাষাৰ মান পৰ্যন্ত স্খলন কৰা যেন লাগে। যেনে—'মাৰৰ পৈ' (কোটোৰা খেলা)। "অৰ ভতাৰক ভয়ে হামাক অপযশ দেৱত"—(পিম্পৰা গুচোৱা ঝুমুৰা) গোৱালিনীৰ প্ৰতি শ্ৰীকৃষ্ণৰ উক্তি।"
(অঃ নাঃ সাঃ জিঃ ৫২ পৃঃ)।

মুঠতে তেওঁৰ সিদ্ধান্তৰপৰা বুজা গ'ল যে অঙ্কীয়া নাটৰ ভাষা 'চৰিত্ৰোচিত

ভাষা'। শ্ৰীকৃষ্ণও গোৱাল যেতিয়া শ্ৰীকৃষ্ণৰ মুখত 'অবাইচ উক্তি' থাকিব পাৰে।

এনে মন্তব্যৰ বিচাৰ কৰিবলৈ হ'লে প্ৰথমে আমি অঙ্কীয়া নাটৰ চৰিত্ৰসমূহৰ বিষয়ে প্ৰথমতে আলোচনা কৰিব লাগিব। তাকে কৰিবলৈ যাওঁতে অৱশ্যে অঙ্কীয়া নাটৰ ৰচনাৰ উদ্দেশ্যৰ বিষয়ে পাহৰি যাব নালাগিব। মহাপুৰুষৰ প্ৰচাৰিত নৱ-বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ প্ৰচাৰৰ কাৰণে আৰু কৃষ্ণ-ভক্তি বঢ়াবৰ কাৰণে অঙ্কীয়া নাটসমূহ ৰচনা কৰা হৈছিল। বৈষ্ণৱসকলৰ একদেৱ শ্ৰীকৃষ্ণ স্বয়ং ভগৱান। তেৱেঁই বিষ্ণু, তেৱেঁই পৰমাত্মা, পৰমব্ৰহ্ম আৰু পৰমেশ্বৰ। তেৱেঁই আত্মাস্বৰূপে সৃষ্টিৰ প্ৰতিটো বস্তুকে বাহিৰে ভিতৰে আলিঙ্গন কৰি আছে । মায়া নৰ-তনু ধৰি এই ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণই প্ৰকাশ কৰি যোৱা মানৱী লীলাসমূহকে নাটৰ যোগেদি (সাহিত্যৰ যোগেদি) ৰূপায়িত কৰি ভক্তসকলক তেওঁ দেখুৱা দয়া-কৰুণাৰ প্ৰতি সকলোৰে দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰা হৈছে।বৈষ্ণৱ ভক্তৰ দৃষ্টিত ৰাম-কৃষ্ণ অভেদ হোৱাত ৰামৰ কাহিনী লৈও নাট ৰচনা কৰা হৈছে। আন নাটবিলাকত শ্ৰীকৃষ্ণই প্ৰধান চৰিত্ৰ। বাকী গোপ-গোপী, নন্দ-যশোদা-বলৰাম-গোপবালকসকল, ৰজা-ৰাণী, কোঁৱৰ-কুঁৱৰী, দেৱ-দেৱী, বাটৰুৱা, দ্বিজ-দ্বিজপত্নী, সুৰ-অসুৰ আদি সৎপক্ষীয় অসৎপক্ষীয় বিভিন্ন চৰিত্ৰই এই নাটবিলাকত জুম বান্ধিছে। সামাজিক জীৱনৰ বিভিন্ন স্তৰৰপৰা এই চৰিত্ৰসমূহ আহিছে। সেই বুলি নাটৰ বচনৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁলোকৰ ভাষাৰ ব্যৱহাৰ সামজিক মৰ্যাদাৰ উপৰিও সংলাপৰ মাজেদি চৰিত্ৰৰ মনৰ ভাব, শিক্ষা-দীক্ষা, পাৰিবাৰিক সংস্কৃতি, ব্যক্তিগত ৰুচি-অৰুচি—এই সকলো প্ৰকাশিত হয়। এইখিনি কথাও অৱশ্যে স্বাভাৱিক অৱস্থাতহে সাধাৰণভাৱে সত্য। পৰিস্থিতি অনুযায়ী চৰিত্ৰৰ ভাষাই এইবিলাক গুণৰ এটাও প্ৰকাশ নকৰিব পাৰে। গতিকে ভাষা সদায় চৰিত্ৰৰ উপযোগী বোলাতকৈ পৰিস্থিতিৰ উপযোগী বুলিলেহে অধিক শুদ্ধ হ'ব। আনহাতে শক্তিশালী ব্যক্তিত্ব সম্পন্ন চৰিত্ৰৰ ক্ষেত্ৰত যিকোনো পৰিস্থিতিতে ভাষা সদায় ব্যক্তিত্বৰ প্ৰকাশক, আৰু মৰ্যাদাসূচক।

অঙ্কীয়া নাট 'কেলি-গোপাল'ত গোপনাৰীসকল অনাচাৰী আৰু কামাতুৰা। তেওঁলোকৰ শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰতি উক্তিত প্ৰেম-বিহ্বলতা আছে সঁচা, কিন্তু সকলোপ্ৰকাৰ গ্ৰাম্যতা দোষৰপৰা মুক্ত। ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণৰ সখিত্ব আৰু স্বামীত্ব লাভৰ সৌভাগ্যযুক্ত এই গোপ-গোপীসকলৰ ভাষা সদায় মাৰ্জিত আৰু সামাজিক ব্যৱহাৰ সদায় ভদ্ৰ। কোনো পৰিস্থিতিতে তেওঁলোকৰ ভাষাত শব্দৰ স্খলন আমি দেখিবলৈ নেপাওঁ। তেওঁলোকে শ্ৰীকৃষ্ণক স্বয়ং ভগৱান বুলি জানে, মাত্ৰ যশোদা আৰু নন্দইহে পুত্ৰস্নেহত অন্ধ হৈ এই সত্য পাহৰি যায়।

'পত্নী-প্ৰসাদ' নাটত গৰখীয়া ল'ৰাবিলাকৰ ভাষাৰ ব্যৱহাৰ কিমান ভদ্ৰ আৰু মাৰ্জিত! তেওঁলোকে দ্বিজসকলক 'গুৰুসব' আৰু দ্বিজপত্নীসকলক 'মাতাসব' বুলিহে

সম্বোধন কৰিছে। (মুলত এনে সম্বোধন নাই।) তেওঁলোকৰ ভাষাৰ চানেকি চাওক ঃ

"আহে গুৰুসব, তোৰাসব পৰম পণ্ডিত।........"।

...."আহে মাতাসব, ওহি ৰাম-কৃষ্ণ..... তোৰাসবক অন্ন-ব্যঞ্জন প্ৰার্থি পঠাবল....."।

'কেলি-গোপাল' নাটত বিৰহ-কাতৰা গোপীসবৰ ভাষাৰ উদাহৰণ ঃ......."হে ঈশ্বৰ নাৰায়ণ,....হে নাথ, ...সে হস্ত পদ্ম হামাৰ মাথে থৈয়ো নিয়া স্বামী ঃ যাহেৰ স্মৰণে জগতত পাপ হৰে ঃ সেহি পদ-পঙ্কজ ঃ হামাৰ স্তন উপৰে অৰ্পহ নাথ...."।

'চোৰধৰা' নাটত গোপবালকসকলৰ ভাষা ঃ "আহে ঢান্দি গোৱাৰি সৱ, হামাৰ স্বামী শ্ৰীকৃষ্ণক কৈছে কলঙ্ক দেসি...."। শ্ৰীকৃষ্ণৰ ভাষা, "আহে ঢান্দি গোৱাৰি সৱ, তোহো সৱ ছোড়হ, হামো নাহি ছোড়ো.....।"

সতী যশোদা গোৱালৰ ৰজা নন্দৰ ৰাণী। তেওঁৰ অহঙ্কাৰ স্বাভাৱিক। তাতে আদহীয়া বয়সত ল'ৰাৰ মাক হবলৈ পাই তেওঁৰ অহঙ্কাৰ আৰু বাঢ়িছিল। শ্ৰীকৃষ্ণক কৰা শাসনৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁৰ অহঙ্কাৰ আৰু জেদৰ পৰিচয় আমি শ্ৰীকৃষ্ণক বান্ধিব খোজা কাৰ্যতে বিশেষকৈ দেখিবলৈ পাওঁ। তলতীয়া প্ৰজা গোপীসকলক তেওঁ কঠোৰ শব্দ ব্যৱহাৰ কৰিছে সঁচা, সেয়ে হ'লেও তাৰ মাজেদি পুত্ৰস্নেহহে প্ৰকাশিত হৈছে ঃ

"আহে ঢান্দি গোৱাৰি সৱ ; দাসিক দাসী ঃ তোহো সৱ হামাৰ ওহি বালক কৃষ্ণক চোৰ বুলিয়ে কলঙ্ক কৰসি,.........", (চোৰধৰা)

ৰাণীয়ে বান্দীক গালিপৰা ভাষা হ'লেও এই ভাষাত ৰুচিক আঘাত কৰা শব্দৰ ব্যৱহাৰ নাই।

আনহাতে সাধাৰণ গোপীসকলৰ ভাষাৰ গাম্ভীৰ্য চাওক ঃ

"হে মাই যশোদা ঃ তোহাৰি ঐচন দাৰুণ হৃদয় ঃ ওহি মাণিক পুতলি শ্ৰীকৃষ্ণ ঃ সৱ গোকুলক জীৱন প্ৰাণ ঃ কৃষ্ণক মহিমা নাহি জানতঃ...অতয়ে মহিমা দেখলঃ তথাপি জ্ঞান নাহি উপজল....."।

এয়া 'অৰ্জুণ - ভঞ্জন'ত যশোদাই শ্ৰীকৃষ্ণক বান্ধিবলৈ লোৱা দেখি গোপীসকলৰ কাতৰ উক্তি।

নন্দৰ চৰিত্ৰক অকল 'অৰ্জুন-ভঞ্জন'তে দেখিবলৈ পাওঁ। 'কালিদমন'ত নন্দ আছে যদিও তেওঁৰ বচন নাই। যশোদাৰ বিপৰীতে নন্দৰ চৰিত্ৰ বৰ নিৰ্জু ; গোপৰ ৰজা হ'লেও গাখীৰৰ ভাৰ লোৱাৰপৰা যাৱতীয় গৃহ-কাৰ্যত (ৰাজ-কাৰ্যৰ উপৰিও) তেওঁ ব্যস্ত। বুঢ়াবয়সত একমাত্ৰ সন্তান শ্ৰীকৃষ্ণৰ মুখ দেখিছে, গতিকে নন্দই শ্ৰীকৃষ্ণক 'জত ধন-জন-প্ৰাণ সবাতো অধিক দেখত'। (অঃ ভঞ্জন) পুত্ৰস্নেহৰ এনে আধিক্যতেই, সাধাৰণ কলহ এটা ভণ্ডাৰ অপৰাধত শ্ৰীকৃষ্ণক বান্ধি থোৱা দেখি খণ্ডত হিতাহিত শূন্য হৈ তেওঁ যি ভাষাৰ প্ৰয়োগ কৰিছে, পিতৃ-হৃদয়ৰ ব্যাকুলতা প্ৰকাশত সেই ভাষাত সংযমৰ বান্ধ

ঢিলা হৈছে সঁচা, তথাপি সেই ভাষাত 'গ্ৰাম্যতা' বা ৰুচি-বিগৰ্হিত শব্দৰ ব্যৱহাৰ নাই। শ্ৰীকৃষ্ণৰ বান্ধ মোকলাই কোলাত তুলি নন্দই যশোদাক গৰ্জিবলৈ ধৰিছেঃ

"আহে দাসিক দাসি বান্দি ঃ ঢাঙ্গি গোৱাৰি ....হামু কত তপ কৰিয়ে ঃ দেৱক বৰে ঃ বৃদ্ধ বয়সত কৃষ্ণক পুত্ৰ পাৱল ঃ সোহি প্ৰাণপুত্ৰ ঃ বৃক্ষ পৰিয়ে ঃ ক্ষেণকে মৰি যায় ঃ গোসাঞিক বৰেসে এড়াৱল ঃ ....আপুন পুত্ৰক খাইতে চাৱল ঃ কৃষ্ণক নখাই হামাক খাৱ.....তোহাক আজু মাৰিয়া প্ৰাণ লেৱব....।"

যশোদাই অৱশ্যে সমানে উত্তৰ দিছিল। 'দাসিক দাসি, বান্দি আদি শব্দৰ বিপৰীতে, "তুহু হামাৰ ৰাখোৱাল" আৰু 'ঢাঙ্গি গোৱাৰি'ৰ বিপৰীতে 'আহে বুঢ়িয়া' বুলি কৈছিল ঃ

"আহে বুঢ়িয়া হামু গৃহেৰ গৃহিণী, সব অধিকাৰ হামাৰ.....তোহাক কে পুছত ঃ ছি ঃহামাক মাৰিতে আৱল..... কি কৃষ্ণক ধুৱাইতে খুৱাইতে দুখ পাৱল...।"

নন্দই অৱশ্যে মাৰক ছাৰি, "দোৱাজ মাতিতে নাহি পাৰল।"

এতিয়া কথা হ'ল, ড° ভট্টাচাৰ্যই এই বুঢ়া-বুঢ়ীৰ দ্বন্দ্বখনত গ্ৰাম্যতা দোষ পাইছে আৰু এই ভাষা 'মাৰৰ পৈ' ('কোটোৰা খেলা') জাতীয় ভাষাৰ শাৰীৰ বুলি দেখুৱাব খুজিছে। 'ঢাঙ্গি' শব্দটোৰ অৰ্থ কি বুজি লৈ তেখেতে এনে মন্তব্য দিছে কব নোৱাৰো। স্বৰ্গীয় মেধিদেৱে 'অঙ্কাৱলী'ৰ পৰিশিষ্টত ঢাঙ্গি (ঢান্দি) শব্দৰ অৰ্থ টেঁৰী, ঢেহেৰী, লুধুমী দিছে। উজনি অসমত একেটা অৰ্থতে ধেমেহী আৰু লুধুমীও কয়। আটাই কেইটা শব্দৰ অৰ্থ হ'ল, শকত আৱত (চৰ্বিযুক্ত) তিৰোতা। দাসিক দাসি, বান্দি আদি শব্দ আমাৰ পুৰুষ সমাজে তিৰোতাৰ ক্ষেত্ৰত সদায় ব্যৱহাৰ কৰি আহিছে। কোনোৱে বাক্যত প্ৰয়োগ নকৰিলেও পুৰুষৰ চিন্তাত, দৃষ্টিভঙ্গিত তাকেই প্ৰকাশ পাই আহিছে। গছপৰি ভাগ্যে নমৰা বা আঘাত নোপোৱা পুত্ৰক কোলাত লৈ যি কোনো পিতৃয়ে সেই মুহূৰ্তত পত্নীৰ মুৰ্খামিত ইয়াতকৈও কঠুৱা শব্দ প্ৰয়োগ কৰিব পাৰে।

আনহাতে যশোদাৰ মতে,-সকলো মাকৰ মতেই, নিজৰ পুত্ৰক শাস্তি দিয়াৰ 'ৰাইট' তেওঁলোকৰ আছে। কাৰণ গৰ্ভধাৰণৰ উপৰিও খুৱাই-ধুৱাই আলপৈচান ধৰি সন্তান ডাঙৰ কৰাৰ দায়িত্ব তেওঁলোকৰ। যশোদাই, 'সব অধিকাৰ হামাৰ' বোলা উক্তিত অনাৰ্যলোকগোষ্ঠীৰ সমাজৰ মাতৃ-প্ৰাধান্য ব্যৱস্থাৰ ইঙ্গিতো থাকিব পাৰে।

"ভতাৰক ভয়ে",—শ্ৰীকৃষ্ণৰ এনে উক্তিৰপৰাও 'চোৰধৰা' নাটত প্ৰক্ষিপ্ততাৰ চেকা পৰিব পাৰে, ড° ভট্টাচাৰ্যই 'কোটোৰা খেলা'ত 'মাৰৰ পৈ' শব্দৰ ব্যৱহাৰৰ সমৰ্থনত আগবঢ়োৱা আন এটা যুক্তি। ভতাৰক শব্দটো তদ্ভৱ শব্দ, মূল সংস্কৃত শব্দ 'ভৰ্ত্ত'। এই শব্দটোৰ ব্যৱহাৰ কামৰূপৰ ফালে আছে, উজনিত নাই। ভৰ্ত্ত শব্দৰ অৰ্থ ভৰণ-পোষণ দিওঁতা (স্বামী)। এই শব্দটোৰ বিপৰীতে 'পৈ' শব্দটো গ্ৰাম্য, আৰু 'মাৰৰ পৈ' শব্দ সম্পূৰ্ণ অশ্লীল, নিম্নৰুচিৰ মানুহে ব্যৱহাৰ কৰা কদৰ্য শব্দ। তৰ্কৰ খাটিৰত ধৰি ললো

নাটখন প্রক্ষিপ্ত নহয়, 'ৰাধা'ও প্ৰক্ষিপ্ত নহয়। তেতিয়াহলেও ভগৱানৰ বিশেষ অনুগ্ৰহৰ পাত্ৰী ৰাধাৰ ভাষা আন গোপীৰ ভাষাতকৈ নিম্নৰুচিৰ হ'ব পাৰেনে? এই উদাহৰণটো চাওক ঃ

ৰাধা ঃ "কি বোল গোৱাল জাতি
এৰো ঠাইত নবধেো ৰাতি।।
দধি-দুগ্ধ বিকি ঘৰে জাএ।
কি সোধ তোৰ মাএৰ নাও।।"

তাৰ আগতে মাধৱদেৱৰ উপাস্য দেৱতা কৃষ্ণই কৈছে ঃ
'তুহু গোৱালী হামু গোৱাল।
পৰ্ব্বত বনত খপোহো কাল।।
এনুৱা কত কত খাই আছো দৈ।
কি সোধ তোৰ মায়েৰ পৈ।।"

বিষয়-বস্তু এৰিও অকল ভাষাৰ ব্যৱহাৰৰপৰাই প্ৰমাণ কৰিব পাৰি যে কোটোৰা খেলা মাধৱদেৱৰ ৰচনা নহয়। মাধৱদেৱ বিৰচিত বিবিধ গীতৰ দুই এটা প্ৰকৃতগীত নাটখনত সুমুৱাই দিয়া হৈছে। কিন্তু প্ৰক্ষিপ্ত গীত কেইটাৰ একোটাশাৰী পঢ়িলেই ধৰিব পাৰি যে সেই কেইটা ভেজাল গীত ঃ

"দান কেনে নেদেওহে চিকন গোৱালিনী" (!)

মুঠতে, গোৱাল-গোৱালনীৰ ভাষা বুলি অঙ্কীয়া নাটৰ ভাষাক শ্ৰেণীবদ্ধ কৰিব নোৱাৰি। অঙ্কীয়া নাটতে উচ্চশ্ৰেণীৰ চৰিত্ৰৰ ভাষাৰ চানেকি চাওক ঃ

"শশী ঃ তোহাৰি স্বামী.....ওহি গোপী বিটাল গোপাল ঃ উনিকৰ আগু গোকুলক স্ত্ৰি নাহি ৰহ'ল ঃ...

সত্যভামা ঃ দেখো অগ্ৰাৱতীৰ যত বেশ্যা তোহাৰ স্বামীক সে নাহি আটল... গৌতম ঋষিক ভাৰ্যা অহল্যা ঃ তাহেক মায়া কৰিকহু ঃ জাতি ভ্ৰষ্ট কয়ল..... সৱশৰীৰ ঢাকি ঃ জোনি ডাক ভেল.....।"

সত্যভামা ঃ....অৰে পামৰি সচি .....অব তোহাৰি ভটাৰক কৈছে নাহি পলটায়া......"

এই দুগৰাকী উচ্চশ্ৰেণীৰ মহিলাৰ ভাষাই দেখুৱাই দিয়ে যে অঙ্কীয়া নাটত কোনো বিশেষ শ্ৰেণীৰ উপযোগী বিশেষ ধৰণৰ ভাষাৰ ব্যৱহাৰ হোৱা নাই। সত্যভামা আৰু ৰুক্মিণী এই দুগৰাকী সমশ্ৰেণীৰ নাৰীৰ ভাষাৰ শব্দ প্ৰয়োগতে তেওঁলোকৰ চৰিত্ৰৰ বৈশিষ্ট্য ফুটি উঠিছে। পাৰিজাত গছ আনি সত্যভামাই ৰুক্মিণীক "হে বিদৰ্ভ ৰাজকুমাৰী" বুলি সম্বোধন কৰি কৈছে "হামাৰ সৌভাগ্যক মহিমা পেখো পেখো"।

উত্তৰত ৰুক্মিণীদেৱীয়ে সত্যভামাক "অয়ে ভগিনী সত্যভামা" বুলিহে সম্বোধন

কৰিছে।

'ৰুক্মিণীহৰণ নাট'ত কামাতুৰ আৰ্য ৰাজপুত্ৰসকলৰ ভাষাৰ গৌৰব চাওক ঃ

"হে ৰাজকুমাৰী ঃ কামবাণে ফুটি প্ৰাণ যায় ঃ চৰণক শৰণ ভেল ঃ হাতে পৰসি হামাক জীয়াব ঃ সব মহাদৈক দাসী কৰি দেঞ।"

'পত্নী-প্ৰসাদ'ত ভোকাতুৰ গৰখীয়া ল'ৰাৰ অন্ন প্ৰাৰ্থনাৰ উত্তৰত দ্বিজ চন্দ্ৰভাৰতীৰ সমিধানৰ ভাষাৰ চানেকি চাওক ঃ

"আহে গোৱাল সব ; হামু বেদত শাস্ত্ৰত পৰম পাৰ্গতি ঃ যজ্ঞ ব্ৰত দানে পৰম পবিত্ৰ ঃ হামাক সৰ্ব্বলোকে পূজয়ঃ নন্দসূত কৃষ্ণ ঃ হামাক আগে কোন হয় ?"

'ৰাস ঝুমুৰা'ৰ প্ৰক্ষিপ্ততা সম্পৰ্কে ভাষাৰ ফালৰপৰা বেছি সন্দেহ কৰিব লগা নাই যদিও এই নাটৰ অন্তৰঙ্গ এটি ঘটনাৰপৰা প্ৰক্ষিপ্ততাৰ সপক্ষে শক্তিশালী প্ৰমাণ থিয় কৰিব পাৰি। উদাহৰণ স্বৰূপে কৃষ্ণৰ উক্তিটো চাওক ঃ

কৃষ্ণ বোল ঃ "আহে ৰাধে ঃ তুহুঁ যে বোলল হামু তাহেক শুনলো ঃ অব হামু বচনেক বোলো তা শুনহ ঃ হামু কৌটী ব্ৰহ্মাণ্ডক পৰমদেৱতা ; তুহু হামাক স্কন্ধ বগাৱলি ঃ.....অঃ হামাৰ হইতে কি বহল ?"

ইয়াত, 'অব হামু বচনেক' ইত্যাদি শাৰীটো 'পিম্পৰা গুচোৱা'ৰ (অব বচনেক বুল তা শুনহ) ; শেষৰ শাৰীটোও ' পিম্পৰা গুচোৱা'ৰ (আৰ হামাক কৰিতে কি ৰহল) ; মাত্ৰ সামান্য সালসলনি কৰিছে।

ইয়াত ৰাধাই কৃষ্ণৰ কান্ধ বগোৱাৰ যিটো ঘটনাৰ কথা উল্লেখ কৰা হৈছে সেই ঘটনাটো দৰ্শকসকলে ক'ত দেখিবলৈ পাইছিল বা সেই বিষয়ে ক'ত পঢ়িবলৈ পাইছিল ? কীৰ্ত্তন বা দশমত এই ঘটনাৰ উল্লেখ নাই। অকল 'কেলিগোপাল' নাটতহে (শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ) ইয়াক দেখুৱা হৈছে। কেলিগোপাল নাটৰ এই ঘটনাটোৰ উল্লেখ এই নাটখনত এবাৰ ৰাধাৰ মুখেদি এবাৰ কৃষ্ণৰ মুখেদি - মুঠতে দুবাৰ কৰাব লগা হ'ল। কিয় ? নিশ্চয় সেই ঘটনাটোৰ ওপৰত দৰ্শকে অধিক গুৰুত্ব দিবৰ কাৰণে। মূলত নথকা, মাত্ৰ 'কেলিগোপাল' নাটখনত থকা এই ঘটনাটোত দৰ্শকে অধিক গুৰুত্ব দিয়াৰ কাৰণে নাট্যকাৰ ইমান তৎপৰ হৈ পৰিছে কিয় ?

এইখিনিতে এটা ষড়যন্ত্ৰ সম্পৰ্কে আমাৰ মনত সন্দেহৰ ধাৰণা দৃঢ় হয়। শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱে অকল 'কেলিগোপাল' নাটতহে শ্ৰীকৃষ্ণৰ বিশেষ প্ৰেমিকা হিচাপে ৰাধাৰ চৰিত্ৰটো দেখুৱাইছে। ভাগৱতত গোপীসকলৰ নামৰ ভিতৰত 'ৰাধিকা' নামটোও আন গোপীসকলৰ লগতে সুমুৱাই দিছে—যদিও মূলত গোপীসকলৰ নাম নাই। তথাপি বিশেষ তাৎপৰ্যহীন এটি নাম মাত্ৰ। ভাৰতৰ বৈষ্ণৱধৰ্মৰ আধাৰগ্ৰন্থ মূল সংস্কৃত ভাগৱত, বিষ্ণুপুৰাণ আদি ক'তো ৰাধাৰ নাম পৰ্যন্ত নাই। বৈষ্ণৱধৰ্মত শ্ৰীকৃষ্ণই বিষ্ণু, আৰু তেৱেঁই

'এক দেৱ, এক সেৱ' হোৱাত ৰাধা-কৃষ্ণৰ যুগল উপাসনাৰ প্ৰশ্নই নুঠে। তথাপি আচৰিত কথা এয়ে যে অসমৰ বৈষ্ণৱধৰ্মৰ বাহিৰে ভাৰতৰ বিভিন্ন অঞ্চলৰ বৈষ্ণৱধৰ্ম-সম্প্ৰদায়ত ৰাধাই বিশেষ স্থান অধিকাৰ কৰিছে। চুবুৰীয়া বঙ্গদেশৰ বৈষ্ণৱধৰ্মতো ৰাধা-কৃষ্ণৰ যুগল উপাসনা চলে। তাতোকৈ আচৰিত কথা, ৰাধা হ'ল পৰাঙ্গনা, আৰু পৰাঙ্গনা-প্ৰেমৰ মাজেদি কৃষ্ণ-ভক্তিৰ পথ সুগম—এনে বিশ্বাসৰ পৰিণতিয়ে সমাজত পিছলৈ নানা ব্যভিচাৰৰো সৃষ্টি কৰিলে ৰাধা-কৃষ্ণৰ প্ৰেম-কাহিনীক লৈ (সম্ভৱ 'গীত-গোবিন্দম'ৰ আৰ্হিত)। ভাৰতৰ কোনো কোনো ঠাইত নানা কুৰুচিপূৰ্ণ কাব্য আৰু কবিতাৰ সৃষ্টি হৈছিল। মুঠতে ৰাধা-কৃষ্ণৰ প্ৰেম লৌকিক পৰ্যায়লৈ নামি আহিছিল। ড° কাকতিদেৱে তেখেতৰ 'তুলসীদাস' নামৰ প্ৰবন্ধৰ এঠাইত এই সম্পৰ্কে এনেদৰে লিখিছে,

"সমসাময়িক কবিসকলে ৰাধা-কৃষ্ণ-লীলাৰ আলম লৈ বহুত কুৰুচিপূৰ্ণ কাব্য আৰু কবিতা ৰচনা কৰিছিল। ভজা বুট-মাহৰদৰে সেইবোৰৰ অবাৰিত চলতি। সেইবোৰক লক্ষ্য কৰি তুলসীদাসে এঠাইত কৈছে যে, তেওঁৰ কাব্যৰ নাম হৈছে 'ৰাম-চৰিত মানস'। মানস শব্দৰ অৰ্থ পুখুৰী।..........যিবোৰে কুমজেলুকা, ভেকুলী বা শেলুৰৈ বিচাৰে সিবোৰ এই পুখুৰীলৈ আহিলে নিৰাশ হব।"

অসমৰ মহাপুৰুষীয়া বৈষ্ণৱধৰ্মৰ ভক্তি সৰোবৰত ৰাজহংসইহে আৱাব কৰে, এই সৰোবৰলৈ বগলী-কাউৰী নাহে।

"ভক্তি সৰোবৰে কৃষ্ণপাদ পঙ্কজত পৰি নিৰন্তৰে
পৰম আনন্দে ভকত ভ্ৰমৰ জাকে।
কৃষ্ণ যশৰস মধুপানে মত্ত হুয়া অতি সাৱধানে
ৰাম নাম ৰাজহংস ৰাৱ শুনি থাকে।।"

* *

হৰিভক্তি সৰোবৰ সন্তোষ অমৃত জলে
কৃষ্ণ-পাদ-পদ্ম প্ৰকাশয়।
ৰাম-নাম ৰাজহংস চানিয়া আৱাব কৰে
শুনি অতি কৌতুক মিলয়।।"—নামঘোষা

গতিকে অসমৰ বিশুদ্ধ ভাগৱতী বৈষ্ণৱধৰ্মৰ সবাহৰ পবিত্ৰ মাহ-প্ৰসাদৰ পাতখনত ভজা-বুট দূৰৰ কথা, নোধোৱাকৈ দিয়া বুট এটাও যাতে ক'ৰোপৰা পৰিবহি নোৱাৰে তাৰবাবে মহাপুৰুষসকল সদাসতৰ্ক। মূলত নথকাৰ বাবেই ৰাধা-কৃষ্ণৰ প্ৰেম-লীলা বা ৰাধা-কৃষ্ণৰ যুগলোপাসনাৰ ব্যৱস্থা অসমৰ মহাপুৰুষীয়া বৈষ্ণৱ-ধৰ্মত অবৰ্তমান।

তথাপি শঙ্কৰদেৱৰ কেলিগোপাল নাটত ৰাধাই স্থান পালে। শ্ৰীকৃষ্ণই যি গৰাকী

গোপীলৈ অন্তৰ্ধান হৈছিল, "তনিকৰ নাম ৰাধা"। এই ৰাধাই শ্ৰীকৃষ্ণৰ কান্ধত উঠিবলৈ খোজোতেই তেওঁকো অকলে এৰি শ্ৰীকৃষ্ণ অন্তৰ্ধান হয়। মূল ভাগৱতত বা কীৰ্ত্তন দশমৰ ৰাসলীলাৰ কাহিনীত এই গৰাকী গোপীৰ নাম দিয়া নাই। তাৰ উপৰি তেওঁকে কৃষ্ণৰ বিশেষ প্ৰেমিকা বুলিও ক'ব নোৱাৰি এই কাৰণেই যে তেওঁকো কৃষ্ণই অকলে বনত এৰি অন্তৰ্ধান হয়। গতিকে শ্ৰীশঙ্কৰদেৱে তেওঁৰ নাম কিয় ৰাধা ৰাখিলে এই লৈ সন্দেহৰ সৃষ্টি হয়। স্বৰ্গীয় মেধিদেৱে এই ৰাধা নামটো প্ৰক্ষিপ্ত বুলি যুক্তি দাঙি ধৰিছে। আনকি নাটৰ ভিতৰৰ সংস্কৃত শ্লোকবিলাকতো য'তে 'ৰাধা' শব্দটো আছে তাৰ ঠাইত 'গোপী' শব্দটো বহুৱালেও শ্লোকৰ যে ছন্দপতন নহয় তাকো তেখেতে দেখুৱাইছে। মেধিদেৱৰ এই সিদ্ধান্তৰ সমৰ্থন মাধৱদেৱৰ নামত চলা 'ৰাস-ঝুমুৰা'ত অন্তৰঙ্গ প্ৰমাণ আছে। এশ্ৰেণীৰ পণ্ডিতে (বঙ্গদেশীয় সহজীয়া বৈষ্ণৱ প্ৰভাৱৰ বা তান্ত্ৰিক প্ৰভাৱৰ, কিয়নো ৰাসপূজা তান্ত্ৰিক পদ্ধতিত কৰাৰ নিয়ম আজিও বৰ্তমান, আৰু তাত ৰাধা-কৃষ্ণৰ পূজাৰ ব্যৱস্থা আছে বুলিও জনা যায়।) অসমৰ বৈষ্ণৱধৰ্মৰ নিজস্ব ৰূপটো নষ্ট কৰিবৰ কাৰণে উঠিপৰি লাগিছিল। 'কেলিগোপাল'ত ৰাধাক প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ পিছত সেই মত সুদৃঢ় কৰিবৰ উদ্দেশ্যে 'ৰাসঝুমুৰা' ৰচনা কৰে এইদল পণ্ডিতেই। সেইদৰে 'কোটোৰা খেলা' নাটখনো ৰচনা কৰি মাধৱদেৱৰ নামত চলাই দিয়াৰ প্ৰয়াস পায়। পিছৰ কালত অসমৰ ৰাজনৈতিক জীৱনত নানা তোলপাৰ হোৱাৰ সুযোগতো এনে জালিয়াতি কাণ্ড ঘটিব পাৰে। আনকি কোনো উদ্দেশ্য প্ৰণোদিত নোহোৱাকৈও ভাওনাৰ চৰিত্ৰৰ বচন বঢ়াবলৈকে পিছলৈ নতুন সংলাপো কোনো নাটত সুমুৱাই দিয়াও অসম্ভৱ নহয়। প্ৰকৃততে আমাৰ অঙ্কীয়া-নাটৰ সুসম্পাদনৰ কাম এতিয়াও সম্পূৰ্ণ হোৱা নাই।

সত্ৰীয়া বৈষ্ণৱ ভকতসকলে 'ভূষণ-হৰণ' নাটখনকো মাধৱদেৱৰ ৰচনা বুলি গ্ৰহণ কৰা নাই। এই ভূষণ-হৰণ নাটখন যি পাঁচটা বৰগীতৰ ওপৰত ভেটি কৰি ৰচনা কৰা হৈছে সেই গীত কেইটা কিন্তু মাধৱদেৱৰ ৰচনা, তাত সন্দেহৰ থল নাই।

'কথাগুৰু চৰিত' পুথিত পাওঁ, মাধৱদেৱে এবাৰ সখীয়েক নাৰায়ণ ঠাকুৰৰ কীৰ্ত্তন ঘৰত, "মহাপূৰ্ণ প্ৰেমৰহস্য ৰাধা-কৃষ্ণৰ, গুৰুজনে গীত কৰি ৰহস্য পৰমানন্দ খেলা সমে চৰ্চ্চিছে" (পৃঃ৪২১)।

সেই গীত কেইটা হ'ল,

(১) গোপাল পলায়া আছে মাৰে মাৰিবাৰ তৰে।

(২) মাই ভূষণ কৰাব হামাৰি।

(৩) ৰাধাক আগু গোবিন্দ বোলত চাতুৰি।

(৪) মাৰক আগু গোবিন্দ কৰত গোহাৰি।

(৫) গোবিন্দকু ৰাধা বোলত বাণী।

'ভূষণ-হৰণ'ত এই গীত পাঁচটা সংযুক্ত যদিও এই নাট ৰচনা কৰাৰ কথা 'কথাগুৰু চৰিত'ত উল্লেখ কৰা নাই। 'ৰাধা-কৃষ্ণৰ মহাপূৰ্ণ প্ৰেমৰহস্য'ৰ এই গীত কেইটাত অৱশ্যে কৃষ্ণ শিশু আৰু ৰাধা অভিভাৱিকা। নাটখনৰো বিষয়বস্তু একে। পানী আনিবলৈ যাওঁতে ৰাধাই কৃষ্ণক গছৰ তলত ঘোৰ্ঘোৰাই শুই থকা দেখা পাই গাৰ অলঙ্কাৰ কোনোবাই চুৰ কৰি নিয়ে বুলি সোলোকাই আনি যশোদাক দিয়ে। পিছত কৃষ্ণক জগাই অলঙ্কাৰৰ খবৰ লোৱাত ভয়ত মাকৰ আগত ফাঁকি উৰালে যে গোৱালনী এজনীয়ে মিঠাই খাবলৈ দি তেওঁক অচেতন কৰি শুৱাই অলঙ্কাৰ খহাই লৈ গ'ল। গোৱালনীজনী ৰাধাই হব লাগিব কাৰণ ৰাধাইহে তেওঁক জগাই অলঙ্কাৰৰ খবৰ লৈছিল! সাজিকোৱা ঘটনাটোকে সত্য কৰিবৰ কাৰণে তেওঁ 'ঘৰহি - ঘৰহি'—গোপীৰ ঘৰে ঘৰে কৈ ৰাধাক চুৰুণী পাতি নিজে নিৰ্দোষু হৈ ৰ'ল, আৰু মাকক নতুন অলঙ্কাৰ গঢ়াই দিবলৈ কুতুৰিবলৈ ধৰিলে।

এনে বাৎসল্যভাৱৰ ৰাধা-কৃষ্ণৰ প্ৰেম গৈ 'ৰাস-ঝুমুৰা'ত "সাধু - অধৰমধু" পান কৰা, "কুচ-ৰুজ হৰণ কৰা" ৰাধাকৃষ্ণৰ দেহজ প্ৰেমত পৰিণত হৈছে একেজন লিখকৰ হাততে! এই সকলোবোৰ জালিয়াতী কাৰ্য। তথাপি আচৰিত কথা এয়ে যে কথাগুৰু চৰিতত 'ৰাস-ঝুমুৰা' আৰু 'কোটোৰা খেলা' নাট দুখন ৰচনা ক ৰাৰ কথা উল্লেখ আছে। সম্ভৱ সেইখন বেলেগ নাট, নাইবা কথাগুৰু চৰিতৰ এই উক্তি ভ্ৰান্ত। অৱশ্যে এই দুই নাটৰ ভাওনা কৰাৰ কথা উল্লেখ নাই।

ড° ভট্টাচাৰ্যৰ মতে 'কোটোৰা খেলা' প্ৰক্ষিপ্ত নহয় এই কাৰণেই যে, "শৃঙ্গাৰ ৰস-সিক্ত এগুটি-দুগুটি বচনেও নাটখনিক প্ৰক্ষিপ্ত নকৰে। কাৰণ, মাধৱদেৱৰ শ্ৰীকৃষ্ণ সদায় শিশুকৃষ্ণহে। ইয়াত প্ৰকৃত শৃঙ্গাৰৰ স্থান কোনোপধ্যেই হ'ব নোৱাৰে। যি কণ আছে ই ৰাধা-কৃষ্ণৰ ল'ৰা-ধেমালি, পুতলা-খেল, কণ-কণ ল'ৰা-ছোৱালীৰ দৰা-কইনা সজা কচুগুটি খেল মাথোন।"

আকৌ, 'কোটোৰা খেলা'ত 'মাৰৰ পৈ' গ্ৰাম্য সম্বোধন গোৱাল-গোৱালনীৰ মুখৰ উক্তি মাথোন; গতিকে নাটত চৰিত্ৰোচিত ভাষা ৰূপে দোষণীয় বুলি ধৰিব নোৱৰি।"

(অঃ নাঃ সাঃ জিঃ পৃষ্ঠা ৫০)

ড° ভট্টাচাৰ্যৰ মতটো বাৰু সত্য বুলিয়ে মানিলো। তথাপি 'কোটোৰা খেলা'ৰ শিশু ৰাধাকনো কিয় মাৰে-বাপে কলঙ্কিনী নাম থৰ লগা হ'ল, তাৰ উত্তৰত তেখেতে কি ক'ব?

"গৃহৰ বাজ হুয়া যান্তে পৰি গেল বাধা।
মাৰে-বাপে নাম থৈছে কলঙ্কিনী ৰাধা।।"

'কোটোৰা খেলাই হৰি' নামৰ মাধৱদেৱ ৰচিত এটা বৰগীত আছে—যিদৰে ভূষণ-হৰণক লৈ পাঁচটা বৰগীত আছে। কিন্তু বৰগীত থাকিলেই সেই নামৰ এই বজ্ৰৰুৱা

নাটখনো মাধৱদেৱৰ ৰচনা বুলি কবলৈ যোৱা অনুচিত। 'ভূষণ-হৰণ' নাটখন অৱশ্যে বিষয়বস্তু, ভাব, ভাষা, সকলোফালৰপৰাই মাধৱদেৱৰ ৰচনা হোৱাৰ যোগ্য। বৈষ্ণৱসকলে সেইখনকো মাধৱদেৱৰ নাট বুলি স্বীকাৰ নকৰে। ড° ভট্টাচাৰ্যই কিন্তু এই নাটখন প্ৰক্ষিপ্ত বুলি সন্দেহ কৰিব খোজে এটা অদ্ভুত কাৰণত! তেখেতৰ ভাষাৰেই, 'অৱশ্যে একশৰণ মহাপুৰুষীয়া ধৰ্মত ৰাধা-কৃষ্ণৰ যুগল মূৰ্তিৰ ধ্যান বা কল্পনা নিষিদ্ধ। গতিকে বিষয়টোত অকণ সন্দেহৰ থল নোহোৱা নহয়।" (পৃঃ৪৮)।

মই ওপৰৰ আলচতেই দেখুৱাই আহিছো যে 'ভূষণ-হৰণ'ৰ ৰাধা অভিভাৱিকা, কৃষ্ণ শিশু। ইয়াত ৰাধা-কৃষ্ণৰ যুগলমূৰ্তিৰ ধ্যান বা কল্পনাৰ কথা ক'তো আহি পৰা নাই।

বৈষ্ণৱ সাহিত্যত ৰাধা প্ৰসঙ্গ ঃ অসমৰ বৈষ্ণৱ ধৰ্ম আৰু সাহিত্যত ৰাধা সম্পৰ্কে যৎকিঞ্চিৎ আলোচনা কৰা হ'ল। আমাৰ লৌকিক গীত-মাতত ৰাধা-কৃষ্ণৰ প্ৰেমৰ মুখৰোচক কাহিনী পোৱা যায়। 'গীত-গোবিন্দ'ৰ অসমীয়া ভাঙনিও দুজন কবিয়ে কৰি গৈছে। তাৰ উপৰি বৈষ্ণৱ যুগৰ এজন কবি দ্বিজ কলাপচন্দ্ৰই 'ৰাধাচৰিত্ৰ' নামে এখন পুথিত ৰাধাৰ কাহিনী লিখিছে। ইয়াত শ্ৰীকৃষ্ণই ৰাধাকে তেওঁৰ শ্ৰেষ্ঠা ভক্তা বুলি দেখুৱাইছে ; উদ্ধৱে বৃন্দাবনত দেখা পাইছেগৈ, কৃষ্ণ-চৰণ ধ্যান নিমগ্না, জীৰ্ণা-শীৰ্ণা ৰূপত। তেওঁক পূৰ্বৰূপত দ্বাৰকালৈ অনাত ৰুক্মিণীকে আদি কৰি কৃষ্ণৰ সকলো মহিষীৰ ৰূপ-সৌন্দৰ্য ম্লান হৈ পৰিল।

'নাৰদ পঞ্চৰাত্ৰ' গ্ৰন্থমতেও শ্ৰীকৃষ্ণক 'ৰাধেশ' , 'ৰাধিকা প্ৰাণ-বল্লভম্' আদি আখ্যা দিয়া হৈছে। এই গ্ৰন্থমতে বৃষভানু নামৰ এজন বিশিষ্ট য়াদৱ নেতাৰ কন্যা হ'ল ৰাধা। ৰাধাৰ মাতৃ কান্যকুব্জৰ ৰাজকুঁৱৰী। নাৰদৰ উপদেশমতে শ্ৰীকৃষ্ণৰ লগত ৰাধাক বিয়া দিবলৈ তেওঁলোক বৃন্দাবনলৈ যায়। তেওঁলোক বৃন্দাবনত প্ৰৱেশ কৰাৰ লগে লগে শিশু কৃষ্ণই বৰকৈ কান্দিবলৈ ধৰে। ৰাধাই কোলাত তুলি লোৱাতহে কৃষ্ণৰ কান্দোন বন্ধ হ'ল। নাৰদ ঋষিয়ে আগতে নন্দকো ৰাধাৰ বিষয়ে জনাই থৈছিল। এতিয়া নন্দৰ নাৰদৰ বাণীলৈ মনত পৰিল। সেই মুহূৰ্ততে স্বয়ং ব্ৰহ্মা আৰু বসুমতী আহি ৰাধা-কৃষ্ণৰ উদ্বাহ কাৰ্য্য সম্পন্ন কৰে। (ভৱন'চ জাৰ্ণেলৰ ১৯৭৩ চনৰ ১৩ মে' সংখ্যাত প্ৰকাশিত শ্ৰীল-শ্ৰী পাণ্ড্ৰিমলাই স্বামীগল দেৱৰ সংকল্প সৃষ্ট বিবাহিতা পত্নী পৰাঙ্গনা নহয়। ভাগৱতত অৱশ্যে এই কাহিনীৰ উল্লেখ নাই, গতিকে অসমৰ বৈষ্ণৱ ধৰ্ম বা সাহিত্যতো শ্ৰীকৃষ্ণক ৰাধাগত-প্ৰাণ বুলি নধৰে। 'নাৰদ পঞ্চৰাত্ৰ'ৰ ৰচনাকালো ষোড়শ শতিকাৰ প্ৰথমাৰ্ধ বুলি চাৰ ভাণ্ডাৰকাৰে মত দিছে। (বৈষ্ণৱিজম শৈৱিজিম, পৃঃ ৪১)

মূল ভাগৱতত ৰাধা নথকাকৈ আন কেইখনমান পুৰাণলৈ ৰাধা কেনেকৈ আহিল এই লৈ অসমৰ বাহিৰৰ পণ্ডিতসকলে যথেষ্ট আলোচনা কৰিছে। তেনে আলোচনাৰ সহায়ত এই প্ৰবন্ধটোতো ৰাধা সম্পৰ্কীয় কিছু কথা সন্নিবিষ্ট কৰিছো। প্ৰকৃততে এনে

আলোচনা পূৰ্ণাঙ্গ কৰিবলৈ হ'লে এখন বুজন আকাৰৰ কিতাপেই হ'বগৈ। ইয়াত যথাসম্ভৱ চমু কৰিছো যাতে পাঠক সকলে ৰাধা সম্পৰ্কত থাউকতে এটা ধাৰণা কৰিব পাৰে।

ভাৰতৰ বিভিন্ন বৈষ্ণৱ সম্প্ৰদায়ৰ মাজত ৰাধা-কৃষ্ণৰ যুগল উপাসনাৰ প্ৰচলন থকা বুলি জনা যায়। আচাৰ্য ৰামানুজপন্থীসকলে, যাক শ্ৰীসম্প্ৰদায় বুলি জনা যায়, ৰাধা-কৃষ্ণৰ যুগল উপাসনা নকৰে, কিন্তু তেওঁলোকে লক্ষ্মী-নাৰায়ণৰ যুগলোপাসনা কৰে। আচাৰ্য বিষ্ণুস্বামী প্ৰৱৰ্তিত 'ৰুদ্ৰ সম্প্ৰদায়'ৰ লোকসকলে প্ৰথমে বাল-গোপালৰ উপাসনা কৰিছিল। কিন্তু বিষ্ণুস্বামীৰ পিছৰ কালত এজন শিষ্য বল্লভাচাৰ্যই ৰাধা-কৃষ্ণৰ যুগল উপাসনা প্ৰৱৰ্তন কৰাত এতিয়া তেওঁলোকক 'বল্লভাচাৰী সম্প্ৰদায়' নামেহে জনা যায়।

মাধৱাচাৰ্য প্ৰৱৰ্তিত 'ব্ৰহ্ম সম্প্ৰদায়ে' এসময়ত অকল শ্ৰীকৃষ্ণৰ উপাসনা কৰিলেও বৰ্তমান ৰাধা-কৃষ্ণৰ যুগলোপাসনা কৰে।

আচাৰ্য নিম্বাৰ্কৰ পন্থৰ লোকসকলেও ৰাধা-কৃষ্ণৰ যুগলোপাসনা কৰে যদিও এই পন্থৰ বিশেষত্ব হ'ল তেওঁলোকে ৰাধাক কৃষ্ণৰ বিৱাহিতা পত্নী হিচাপেহে উপাসনা কৰে (নাৰদ পঞ্চৰাত্ৰৰ কাহিনীৰ অনুৰূপত)। এই সকলোবোৰ সম্প্ৰদায়কেই সাত্বত সম্প্ৰদায় নামে জনা যায়। ('কবি জয়দেৱ আৰু শ্ৰীগীতগোৱিন্দ' —শ্ৰীহৰেকৃষ্ণ মুখোপাধ্যায়)

সাত্বত হ'ল বৃষ্ণি বংশৰে এটা নাম। বাসুদেৱেই এওঁলোকৰ পৰম-পূজ্য দেৱতা।*

চাৰ ভাণ্ডাৰকাৰৰ মতে হৰিবংশ, বিষ্ণুপুৰাণ আৰু ভাগৱতত ৰাধাৰ নাম নাই যদিও ভাগৱতত এগৰাকী গোপীক ৰাসক্ৰীড়াৰ মাজৰপৰা লৈ যোৱা কাহিনীৰ ভেটিত সম্ভৱ পিছলৈ ৰাধাৰ চৰিত্ৰৰ সৃষ্টি হ'ব পাৰে। নাৰদ পঞ্চৰাত্ৰ সংহিতাত ভগৱানৰ অৰ্ধাঙ্গৰ পৰাই ৰাধাৰ সৃষ্টি হোৱা দেখুৱাইছে আৰু সেই ৰাধাৰ লগত প্ৰেমলীলা আৰম্ভ কৰিছে। ব্ৰহ্মবৈবৰ্তপুৰাণমতে কৃষ্ণৰ বাম অঙ্গৰপৰা ৰাধাৰ সৃষ্টি হোৱা বুলি কৈছে। এই দুই শাস্ত্ৰ-গ্ৰন্থতে ৰাধাই

* ***Sir R. G. Bhandarkar*** :"Vaisnavism Saivism" পৃষ্ঠা ৯।

আনকি কৃষ্ণতকৈও শ্ৰেষ্ঠ আসন লাভ কৰিছে। (বৈষ্ণৱিজম শৈৱিজম,পৃষ্ঠা ৮৭) চাৰ ভাণ্ডাৰকাৰৰ মতে বাসুদেৱ-কৃষ্ণ আৰু গোপাল-কৃষ্ণ দুজন ব্যক্তি পিছলৈ এক হৈ গৈছিল। তেখেতে বিভিন্ন শাস্ত্ৰৰপৰা নানান প্ৰমাণেৰে এই যুক্তি দাঙি ধৰিছে। সেই সম্পৰ্কে বহল আলোচনা এই প্ৰবন্ধত অসম্ভৱ। মুঠতে তেখেতে কব খুজিছে যে গোপাল-কৃষ্ণ (গৰখীয়া কৃষ্ণ) সম্পৰ্কীয় কাহিনী বিলাক (গোকুল-লীলা) আভীৰসকলে লগত লৈ অহা কাহিনী। অন্ততঃ খৃষ্টীয় শতিকাৰ আৰম্ভনিলৈকে কৃষ্ণৰ শিশুলীলাৰ বিষয়ে

কোনোৱে নাজানিছিল। 'হৰিবংশ' খৃষ্টীয় তৃতীয় শতিকামানত ৰচনা কৰা আৰু সেই সময়ত কৃষ্ণৰ শিশুলীলাৰ কাহিনী বহলভাৱে প্ৰচাৰিত হৈছিল ; গতিকে হৰিবংশত এই কাহিনী লিপিবদ্ধ হয়। এই আভীৰসকল গো-পালক আৰু অঘৰী আছিল। পিছলৈ আভীৰ আৰু গোৱাল শব্দ দুটা একাৰ্থক হৈ পৰে। তেওঁলোকে দ্বাৰকাৰপৰা মথুৰালৈকে এই অঞ্চলটোত বসতি কৰিছিল। এসময়ত তেওঁলোকে মাৰাঠা ৰাজ্যৰ উত্তৰ অংশত নিজ ৰাজ্যও স্থাপন কৰিছিল। (খৃষ্টীয় ২য় শতিকাত) । বৰ্তমান এই আভীৰসকলৰ বংশধৰসকলক 'অহিৰ' নামে জনা যায়। কৃষ্ণৰ শিশুকালৰ কাহিনী, অঘাসুৰ, বকাসুৰ, ধেনুকাসুৰ (বনৰীয়া গাধৰ ৰূপত অহা অসুৰ) আদি বধৰ কাহিনী, কংসৰ অত্যাচাৰৰ কাহিনী, নন্দ যে কৃষ্ণৰ পিতৃ নহয় আদি কাহিনী পৰম্পৰা এই আভীৰসকলৰ মাজত প্ৰচলিত আছিল। সম্ভৱ তেওঁলোকৰ মাজত খৃষ্টৰ নামো জনাজাত আছিল আৰু এই নামটোৰ যোগেদিয়ে বালক - দেৱতা কৃষ্ণক বাসুদেৱ কৃষ্ণৰ লগত এক কৰি দিয়া হ'ল। অৰ্থাৎ আভীৰসকলৰ 'খৃষ্ট'ই গৈ সংস্কৃত 'কৃষ্ণ' হৈ পৰিল। অধিক সভ্য আৰ্যসকলৰ সংস্পৰ্শলৈ অহাৰ ফলত আৰ্যৰ লগত এই আভীৰ কন্যাসকলৰ অবাধ ঘনিষ্টতাও বাঢ়িছিল যাৰ ফলত পিছলৈ কৃষ্ণ-গোপীৰ প্ৰেম-লীলাৰ কাহিনীৰ সৃষ্টি হয়।*

* Vaisnavism Saivism : পৃষ্ঠা ৩৫—৩৮

চাৰ ভাণ্ডাৰকাৰৰ সিদ্ধান্তৰ লগত নিশ্চয় একমত হ'ব নোৱাৰি। তথাপি ৰাধাৰ কাহিনী যে লৌকিক গীত-মাত কাহিনীৰপৰাহে পুৰাণ আদিলৈ পিছৰযুগত আহিছে, এনে সন্দেহ কোনো কোনো পণ্ডিতে প্ৰকাশ কৰিছে।

বৈষ্ণৱধৰ্মৰ প্ৰধান আধাৰ গ্ৰন্থ ভাগৱত পুৰাণত ৰাধাৰ অনুপস্থিতিৰ কাৰণ বিচাৰি ড° শশীভূষণ দাসগুপ্ত ডাঙৰীয়াই কৈছে যে সম্ভৱ কৃষ্ণপ্ৰিয়া প্ৰধানা গোপীৰ ৰাধা নামটো কিজানি ভাগৱত-কাৰৰো অচিনাকী আছিল।[১]

ৰাসক্ৰীড়াত যি গৰাকী গোপীক লৈ কৃষ্ণ অন্তৰ্ধান হৈছিল, ভাগৱতত সেই গৰাকী গোপীৰ নাম দিয়া নাই, এই কথা আগতেও কৈ অহা হৈছে। এই গোপীৰ সম্পৰ্কত ভাগৱতত যিটো শ্লোক দিয়া হৈছে তাত 'আৰাধিতো' শব্দটোত 'ৰাধ্' ধাতুৰ অৰ্থ 'পৰিচৰণ' বা সেৱনহে বুজাইছে। শ্ৰীধৰ স্বামীয়ে 'আৰাধিত' বা 'ৰাধিত' (দুইটাৰ অৰ্থ একে) শব্দৰ অৰ্থ ৰাধা বুজোৱা বুলি কোৱা নাই। শ্লোকটো হ'ল ঃ

"অনয়াৰাধিতো নূনং ভগৱান্ হৰিৰীশ্বৰঃ
যন্নো বিহায় গোবিন্দঃ প্ৰীতো যামনয়দ্ৰহঃ।"

-এওঁৰ দ্বাৰা নিশ্চয় ভগৱান ঈশ্বৰ হৰি আৰাধিত হৈছিল যি কাৰণে গোবিন্দই আমাক পৰিত্যাগ কৰি প্ৰীত হৈ এওঁক নিভৃত স্থানলৈ আনয়ন কৰিছে।[২]

শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱে 'দশম'ত পদ ভাঙনি কৰিছে এনেদৰে ঃ

"নিশ্চয় জানিলো আৰাধিলে দেৱ হৰি।
তাইক লগে নেন্ত আমি সমস্তক এৰি।।"

১"...এবং এ সংশয়ো স্বাভাবিক যে কৃষ্ণপ্ৰিয়া প্ৰধানা গোপীৰ ৰাধা নামটি হয়ত ভাগৱতকাৰেৰ পৰিচিত ছিল না।" শ্ৰীৰাধাৰ ক্ৰমবিকাশ : পৃষ্ঠা ১০০

২ ঐ পৃষ্ঠা ১০০

বিষ্ণুপুৰাণত এই শ্লোকটোৰ ক্ষেত্ৰত যি শ্লোকৰ ব্যৱহাৰ হৈছে তাত 'অনয়াৰাধিত' শব্দৰ সলনি 'অভ্যৰ্চিত' শব্দটোহে ব্যৱহাৰ কৰিছে ঃ

"এইখিনিতে বহি সেই ৰমণী সেই কৃষ্ণৰ দ্বাৰা কোনো পুষ্পৰ দ্বাৰা অলঙ্কৃতা হৈছে, যি ৰমণীৰদ্বাৰা অন্যজন্মত সৰ্বাত্মা বিষ্ণু অভ্যৰ্চিত হৈছিল।"*

হৰিবংশত ৰাসলীলা সংক্ষেপে বৰ্ণনা কৰা হৈছে। তাতো কোনো প্ৰিয়তমা প্ৰধানা গোপীৰ উল্লেখ বা আভাষ নাই।

পদ্মপুৰাণৰ বহুতো অংশত ৰাধাৰ কাহিনী পোৱা যায় যদিও ৰাসলীলাত ৰাধাৰ উল্লেখ নাই। এই পুৰাণৰ ৰাধাৰ কাহিনীবোৰ পিছৰ যুগৰ প্ৰক্ষেপ বুলিও ড° দাসগুপ্তই সন্দেহ প্ৰকাশ কৰিছে।

পদ্মপুৰাণৰ ৰচনাকাল ৬ ষ্ঠ - ৮ ম শতিকা।[১]

ৰাধা সম্বন্ধে পদ্মপুৰাণৰ বিবিধ বিচিত্ৰ বৰ্ণনা সম্পৰ্কে ডঃ দাসগুপ্তই মত প্ৰকাশ কৰিছে যে এয়া ৰাধাৰ কোনো আদিম ৰূপৰ পৰিচয় নহয়। তেখেতে লিখিছে,

"ৰাধাৰ উৎপত্তি বৃন্দাবনৰ প্ৰেমলীলাত, তাত কোনো সংশয় নাই ; কিন্তু পদ্মপুৰাণৰ অন্তৰ্গত এইবিলাক উল্লেখৰ পৰ্যালোচনা কৰিলে ভাৱ হয় যেন, ৰাধাবাদৰ যথেষ্ট প্ৰসাৰ আৰু প্ৰসিদ্ধিক আলম কৰিয়েই এই সকলো বৰ্ণনাই গঢ় লৈ উঠিছে।[২]

নাৰদ পঞ্চৰাত্ৰ গ্ৰন্থৰ প্ৰাচীনত্ব সম্পৰ্কেও ডঃ দাসগুপ্তই 'বৃহত্তৰ সংশয়' প্ৰকাশ কৰিছে—বিশেষকৈ ৰাধাৰ বৰ্ণনা লৈয়ে। বৰ্তমানৰ

* শ্ৰীৰাধাৰ ক্ৰমবিকাশ : পৃঃ ১০১

১ ঐ পৃঃ ১০৩ (ডাগুৰ আখৰ)

২.....কিন্তু পদ্মপুৰাণান্তৰ্গত এইসকল উল্লেখ পৰ্যালোচনা কৰিলে মনে হয়, ৰাধাবাদেৰ যথেষ্ট প্ৰসাৰ ও প্ৰসিদ্ধিকে অবলম্বন কৰিয়াই যেন এই সকল বৰ্ণনা গড়িয়া উঠিয়াছে।" (পৃঃ১০৩)

মুদ্ৰিত গ্ৰন্থখন কোনোমতেই অকৃত্ৰিম বা প্ৰাচীন নহয় বুলি তেখেতে সুস্পষ্ট ভাৱেই কৈছে।[১]

বৰ্তমানৰ প্ৰচলিত ব্ৰহ্মবৈৱৰ্তপুৰাণ সম্পৰ্কেও ডঃ দাসগুপ্তৰ একেই ধাৰণা। অথচ এই পুৰাণতে ৰাধা-কৃষ্ণৰ প্ৰেমলীলাই চূড়ান্ত ৰূপ পাইছেগৈ।

ৰাধা-কৃষ্ণ সম্পৰ্কীয় আলোচনাত ডঃদাসগুপ্তৰ মত চাৰ আৰ. জি. ভাণ্ডাৰকাৰদেৱৰ মতৰ অনুৰূপ। ডঃ দাসগুপ্তয়ো সন্দেহ কৰে যে ব্ৰজৰ গৰখীয়া-কৃষ্ণৰ গোপীসকলৰ লগত যি প্ৰেমলীলা সেয়া প্ৰথমে আভীৰসকলৰ মাজত গৰখীয়া গীত স্বৰূপেই প্ৰচাৰিত আছিল আৰু ভাৰতৰ বিভিন্ন অঞ্চলত সিঁচৰিত হৈ পৰিছিল। পিছৰ যুগত বৃন্দাবনৰ কৃষ্ণলীলাই লাহে লাহে পুৰাণতো স্থান লাভ কৰে আৰু কবিকল্পনাত জাতিস্কাৰ হৈ পৰে। ইয়াৰ লগতে কোনো এগৰাকী বিশেষ গোপী ৰাধাৰ লগত শ্ৰীকৃষ্ণৰ বিশেষ প্ৰেমৰ কাহিনীও ফল্গু ধাৰাৰদৰে ভাৰতৰ প্ৰাচীন প্ৰেম-সাহিত্যৰ ভিতৰেদিও প্ৰৱাহিত হোৱা বুলি ধাৰণা হয়। *

দ্বাদশ শতিকাৰ ভিতৰত 'গীতগোবিন্দ', সদুক্তি কৰ্ণামৃত (শ্ৰীধৰদাসৰ দ্বাৰা সংকলিত), জয়দেৱৰ সমসাময়িক এজন কবি উমাপতিধৰৰ কবিতা আদিৰ যোগেদি ৰাধা-কৃষ্ণৰ প্ৰেমে বৈষ্ণৱধৰ্ম আৰু সাহিত্যত পূৰ্ণপ্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰে বুলি ডঃ দাসগুপ্তই সিদ্ধান্ত কৰিছে। উমাপতিদেৱৰ ৰচিত এটা শ্লোকত ৰুক্মিণী আদিৰ প্ৰেমতকৈও ৰাধাৰ প্ৰেমৰ শ্ৰেষ্ঠত্ব প্ৰতিপাদন কৰা হৈছে। (কলাপচন্দ্ৰ দ্বিজৰ 'ৰাধা চৰিত্ৰৰ' উৎস ?)**

১ "এসকল বৰ্ণনা পড়িয়া সহজ বুদ্ধিতে মনে হয়, ইহা প্ৰেমোপাখ্যান সম্ভূতা গোপী ৰাধিকাকে ভাৰতবৰ্ষেৰ সৰ্বস্বৰূপা শক্তিমূৰ্তিৰ সহিত এক কৰিয়া দিবাৰ একটু পৰৱৰ্তীকালেৰ অনিপুণ চেষ্টা মাত্ৰ।" —পৃঃ১০৬

* শ্ৰীৰাধাৰ ক্ৰমবিকাশ ঃ পৃঃ ১১০

** ঐ পৃঃ ১২৮

দাক্ষিণাত্যৰ অতি প্ৰাচীন বৈষ্ণৱ সম্প্ৰদায় হ'ল আলোৱাৰসকল (খৃঃ ৫ ম- ৯ম শতিকা)। এওঁলোকৰ গোপী-কৃষ্ণ প্ৰেমলীলা সম্পৰ্কীয় তামিল ভাষাত ৰচিত গীতত ৰাধাৰ নাম নাই। কৃষ্ণৰ প্ৰিয়তমা গোপী গৰাকীৰ নাম হ'ল 'নাপ্পিনাই'। নাপ্পিনাই এশ্ৰেণী ফুলৰ নাম। গোপী গৰাকীক লক্ষ্মীৰ অৱতাৰ বুলি ধৰা হয়। পিছৰযুগত এই নাপ্পিনায়ে সম্ভৱ ৰাধা হৈ পৰিছে।

মুঠতে ৰাধা যে সাহিত্যৰপৰাহে ক্ৰমবিকশিত হৈ ধৰ্মৰ জগতলৈ প্ৰৱেশ লাভ কৰিছে আৰু পিছলৈ তত্ত্ব ৰূপো গ্ৰহণ কৰিছে, ডঃ দাসগুপ্ত আৰু চাৰ ভাণ্ডাৰকৰ আদি পণ্ডিতসকলৰ এই অনুমান নিৰ্ভুল বুলি ধৰাত একো আপত্তিৰ কাৰণ নাই। মৌখিক গীত-মাততে ৰাধা-কৃষ্ণৰ প্ৰেমলীলা এসময়ত আবদ্ধ আছিল বিশেষকৈ আভীৰসকলৰ মাজত। পিছলৈ, চাৰ ভাণ্ডাৰকৰৰ মতে গোপাল-কৃষ্ণ আৰু বাসুদেৱ-কৃষ্ণ এক হৈ পৰাত ৰাসলীলা, বস্ত্ৰহৰণ আদি (মৌখিক) কাহিনীও ভাগৱতৰ অন্তৰ্ভুক্ত হ'ল।

তেতিয়াহ'লেও প্ৰশ্ন উঠে, ৰাধাৰ নামটো, সাধাৰণ গোপী এগৰাকী হিচাপে হ'লেও, ভাগৱতৰ অন্তৰ্ভুক্ত নহ'ল কিয় ?

গতিকে চাৰ ভাণ্ডাৰকৰৰ দুজন কৃষ্ণৰ সূত্ৰটো এইখিনিতে দুৰ্বল হৈ পৰে। যি কি

নহওক, বৰ্তমানৰ আলোচ্য বিষয় এইটো নহয়। কৃষ্ণ এজন বা দুজনেই হওক, ৰাধা যে সাহিত্যৰপৰাহে ধৰ্ম আৰু দৰ্শনলৈ আহি থিতাপি ললেহি, ডঃ দাসগুপ্তদেৱে তেখেতৰ পাণ্ডিত্যপূৰ্ণ গ্ৰন্থ 'শ্ৰীৰাধাৰ ক্ৰমবিকাশ'ত বিস্তৃত আলোচনা কৰি দেখুৱাইছে। তেখেতৰ মতে গৌড়ীয় বৈষ্ণৱসকলেও পোন-প্ৰথমে পৰকীয়াবাদক গ্ৰহণ কৰিব নুখুজিছিল। দিন যোৱাৰ লগে লগে এই পৰকীয়াবাদে গৌড়িয় বৈষ্ণৱসকলৰ মাজত প্ৰাধান্য বিস্তাৰ কৰে। সাহিত্যত ৰাধাৰ প্ৰাধান্যৰ উপৰিও বঙ্গদেশৰ সহজীয়া মতৰ পৰোক্ষ প্ৰভাৱ তথা সহজীয়া সাধনাৰ প্ৰভাৱে গৌড়িয় বৈষ্ণৱধৰ্মৰ এই পৰকীয়াবাদক দৃঢ় কৰি তুলিছিল বুলি তেখেতে বিশ্বাস কৰে।[১] বৌদ্ধ তান্ত্ৰিক আৰু বৌদ্ধ সহজীয়া পন্থৰ যি গুহ্য সাধনপদ্ধতি বঙ্গদেশত প্ৰচলিত আছিল সেই সাধনা হিন্দু তন্ত্ৰোক্ত সাধনপদ্ধতিৰ লগত মূলতঃ এক আছিল। এই সাধনপদ্ধতি বৈষ্ণৱ (বঙ্গদেশৰ) ধৰ্মত প্ৰৱেশ কৰি যোগ-সাধনাৰ ঠাইত প্ৰেম সাধনালৈ ৰূপান্তৰিত হৈ পৰে। ফলত বঙ্গদেশৰ বৈষ্ণৱধৰ্ম ৰাধা-কৃষ্ণক অৱলম্বন কৰা প্ৰেমধৰ্মত পৰিণত হ'ল।[২]

অসমতো এনে সহজীয়াসকলৰ প্ৰভাৱতেই ৰাধা-কৃষ্ণৰ প্ৰেমক লৈ বহুত লৌকিক গীত (মৌখিক) ৰচিত হৈছিল।[৩]

১। শ্ৰীৰাধাৰ ক্ৰমবিকাশ পৃঃ ২৬৪

২। একে গ্ৰন্থৰ পৃঃ২৫৩

৩। (ক) ইপাৰে ৰাধিকাই গা স্নান কৰে।
সিপাৰে কানায়ে কদম্বত কৰে।
কদম গছৰপৰা মাৰিলে দলি।
ৰাধিকাৰ ফাটি গ'ল ফিঁহিৰি জালি।।
বাপ-মাৱক ধৰি নাপাৰ গালি।
পুৱালৈ আনি দিম ফিঁহিৰি জালি।।
তাঁতীৰ আগত গোসাঁই হ'ল থিয়।
দেখিয়ে তাঁতীৰ উৰি গ'ল জীৱ।।
শুন তাঁতী কহো তোহোৰ আগে।
ৰাধাক পিন্ধাবলৈ কাপোৰ হে লাগে।......
......সেহি কাপোৰ নিয়া ৰাধাক পিন্ধাম।
ৰাধাৰ সহিতে বৃন্দাবন যাম।।
বৃন্দাবনে গৈয়া পাতিবো কেলি।
সমস্ত সমাজে ঘোষিয়ো হৰি।।

(খ) ৰাধাৰ পদূলিয়ে কোন কোন যায়।

ৰুণুক্-জুনুক্কৈ নেপূৰ বজায়।।......

এনে আৰু মৌখিক গীত সিঁচৰতি হৈ আছে।

৮

পিছলৈ অসমৰ বৈষ্ণৱধৰ্মতো (মাধৱদেৱৰ পিছৰ কালত) কোনো কোনো সহজীয়াপন্থী পণ্ডিতে মাধৱদেৱৰ নামতো গীত আৰু নাট ৰচনা কৰি অসমৰ বৈষ্ণৱধৰ্মকো 'সহজ' কৰাৰ অপচেষ্টা চলাইছিল, যাৰ ফলত এনে প্ৰক্ষিপ্ত নাট আৰু বহুত 'দেহ-বিচাৰৰ গীত' (বৌদ্ধ প্ৰভাৱৰ) ৰচিত হ'ল।

স্বৰ্গীয় কানাইলাল মানেকলাল মুন্সীদেৱৰ 'কৃষ্ণাৱতাৰ' গ্ৰন্থৰ ১ম খণ্ডত (ডি মেজিক ফ্লুট) ৰাধা অধ্যায়ৰ পৰিচয় টোকাত ৰাধা সম্পৰ্কে দিয়া মন্তব্যও বিশেষ মন কৰিবলগীয়া। তেখেতে কৃষ্ণাৱতাৰ গ্ৰন্থত ৰাধাক স্থান দিও লিখিছেঃ

'ৰাধা হ'ল আমাৰ জাতীয় কল্পনাৰ সমস্যাপূৰ্ণ শিশু। তেওঁৰ মূল ৰহস্যাবৃত। মহাভাৰত, হৰিবংশ বা সম্ভৱ খৃঃ ৮ম শতিকাত ৰচিত ভাগৱতত তেওঁৰ উল্লেখ নাই। আনহাতে এখনি প্ৰাচীন তামিল গ্ৰন্থ 'শিলপ্পদিকৰম'ত তেওঁ কৃষ্ণৰ পত্নী নাপ্পিনাই নামে, আৰু হালৰ 'গাথা-সপ্তসতী'ত (প্ৰায় খৃঃ ২য় শতিকা) উল্লেখিত হৈছে।........৮ম শতিকাৰপৰা প্ৰাকৃত কবিসকলে প্ৰধানকৈ আদিৰসাত্মক কবিতাবিলাকত তেওঁৰ নাম উল্লেখ কৰিবলৈ ধৰে। সেই সময়ত শ্ৰীকৃষ্ণৰ লগতে গোপীসকলকো পূজা কৰা হৈছিল। কিন্তু ৰাধাক তেওঁলোকৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰা নাছিল।

সংস্কৃত সাহিত্যত ৰাধাৰ নাম প্ৰথম উল্লেখিত হয় মাল্বৰ পাৰমাৰ মাৰ সম্ৰাট বাক্‌পতি মুঞ্জৰ (খৃঃ ৯৭৩-৯৯৪) তিনিখন লিপিত পোৱা এটা মঙ্গলাচৰণ শ্লোকত।.....যি কি নহওক, ৰজা লক্ষ্মণসেনৰ (খৃঃ১১৭৯-১২০৩) ৰাজসভাৰ কবি জয়দেৱে "গীতগোবিন্দত" তেওঁক নায়িকাৰ স্থান দিয়াতহে তেওঁ ৰাসলীলাৰ কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ 'ৰাসেশ্বৰী'ৰূপে গোটেই ভাৰতত জনাজাত হ'ল। (অসমত নহয়, এই কথা মুন্সীদেৱে নাজানিছিল।) ......"গীতগোবিন্দক" সোনকালে ধৰ্মগ্ৰন্থ হিচাপে গ্ৰহণ কৰা হ'ল আৰু বঙ্গদেশত জাতিচ্যুত হৈ পৰা বৌদ্ধ সহজীয়াসকলেও এই পুথিক ধৰ্মগ্ৰন্থ হিচাপে গ্ৰহণ কৰিলে। পিছলৈ বঙ্গৰ চণ্ডীদাস আৰু মিথিলাৰ বিদ্যাপতিয়ে তেওঁলোকৰ গীতৰ যোগেদি ৰাধাক জনসাধাৰণৰ মাজত অতিকে সৰবৰহী কৰি তুলিলে। পিছৰ পুৰাণসমূহতো কৃষ্ণৰ লগত তেওঁৰ সম্পৰ্ক ব্যাখ্যা কৰি তেওঁক মূলতে স্বৰ্গীয় দেৱী কৰি দেখুওৱা নানান কাহিনী পঢ়িবলৈ পাওঁ।

চৈতন্যই তেওঁক দেৱী হিচাপেই গ্ৰহণ কৰিলে। আৰু মানি ল'লে ৰাধাপন্থি, বিষ্ণুস্বামী আৰু নিম্বাৰ্কে সম্প্ৰদায়ৰ লোকসকলেও।............*

*Radha is the problem-child of our national imagination. Her origin is shrouded in mystery. She is not mentioned in the

Mahabharata,Harivansa or the ***Bhagavata*** which was probably composed in the 8th century A.D. On the other hand, She is mentioned in the *Silappadikaram*, an ancieal Tamil work,as Nappinai wife of krishna, and in the *Gatha- Saptasati* of Hala (about the second century A.D.) ....From the 8th century on wards, she is mentioned by various Prakrit poets mostly in erotic verses. In those times, *Gopis* were worshipped along with Srikrishna, but Radha was not included amongst them.

In Sanskrit literature, Radha figures for the first time in a benedictory verse found in three inscriptions of the Paramaramara Emperor Vakpati Munja of Malva (C.A.D. 973-994)......However, she only became famous all over India as the *Raseshvari*, the central figure in the *Rasa* episodes, when Jayadeva, the court-poet of King Lakshmanasena (C. A. D. 1179-1203) made her the heroine of *Gitagovinda*. .....*Gitagovinda* soon began to be accepted as a religious work and the Budhist *Sahajyas*, who had then become outcasts in Bengal, accepted it as religious work. Later chandidasa in Bengal and Vidyapati in Mithila, made Radha immensely popular among the masses because of their songs. In later puranas we find various stories of her divine origin, explaining her relations with Krishna...Chaitanya accepted her as a goddess. So did the Radhapanthis, Vishnuswamins and Nimbarkas....(Krishnavatara (The Magic Flute): pp. 108-109.).

মুঠতে ভাগৱত আৰু অন্যান্য বৈষ্ণৱ গ্ৰন্থত যি কাৰণতে নহওক কিয়, ৰাধাই সাধাৰণ স্থানো পোৱা নাছিল। গতিকে মহাপুৰুষ প্ৰবৰ্তিত ভাগৱতী বৈষ্ণৱধৰ্মত, বৈষ্ণৱ সাহিত্যৰ ভাওনিত ৰাধাৰ প্ৰবেশ নাই। লগতে ৰাধা-সম্পৰ্কীয় 'ভজা-বুত-বাদামৰ' দৰে মুখৰোচক কাহিনীৰপৰা সৰ্ব-সাধাৰণ ৰাইজ ৰক্ষা পৰিল-ফলত আমাৰ সমাজখনৰ মুল ভেটিটো যোৱা পাঁচশ বছৰ ধৰি নিকা হৈ থাকিল। সেই নিকা ভেটিত বহি কণ-কণ ল'ৰা-ছোৱালীক 'কচুগুটি খেল খেলি', 'অবাইচ মাত' মাতিবলৈ নিদিয়াই মঙ্গল।

ওপৰঞ্চি টোকা : মূল প্ৰবন্ধটো, 'অঙ্কীয়া নাটৰ চৰিত্ৰৰ ভাষাঃমাধৱদেৱৰ প্ৰক্ষিপ্ত নাট', এই শিৰোনামাত ১৯৭৩ চনৰ ১৫ জুলাইৰ 'দৈনিক অসম' কাকতত প্ৰকাশিত হৈছিল। কলেবৰ বৃদ্ধিৰ ভয়ত 'ৰাধা' সম্পৰ্কীয় আলোচনাৰ পিছৰ অংশ তাত সংযোগ কৰা নাছিলো। বৰ্তমান সেই অংশ সম্পূৰ্ণ কৰা হৈছে।

প্ৰবন্ধটো প্ৰকাশিত হোৱাৰ পিছত যোৰহাটৰ শ্ৰদ্ধেয় শ্ৰীযুত মোহনচন্দ্ৰ মহন্তদেৱৰ (তেলপানী সত্ৰৰ অধিকাৰ গুৰু) পৰা প্ৰশংসা যুক্ত চিঠি এখন পাওঁ।সেই চিঠিত তেখেতে এটা ভ্ৰমাত্মক উক্তিৰ প্ৰতি মোৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰে ।তাত ৰোহিণীক নন্দৰ পত্নী আৰু বলোৰামক নন্দৰ পুত্ৰ বুলি দেখুওৱা হৈছিল। ৰোহিণী প্ৰকৃততে বসুদেৱৰ পত্নী, নন্দৰ ভগ্নী। বৰ্তমান সেই ভুল শুধৰাই শ্ৰীযুত মহন্তদেৱলৈ কৃতজ্ঞতা আগবঢ়ালো।

(এই আলোচনাত সহায়লোৱা গ্ৰন্থৰ নাম আলোচনাৰ যথাস্থানত উল্লেখ কৰা হৈছে। সেই পণ্ডিতসকলৰ ঋণ আকৌ স্বীকাৰ কৰিলোঁ।

।। গাঁওবুঢ়া ঃ এখন সাৰ্থক সামাজিক নাটক ।

অসমীয়া জাতীয় চৰিত্ৰৰ এটা ডাঙৰ বিশেষত্ব এয়ে যে ই ভাবাবেগ পৰিচালিত নহয়,যুক্তিত নিয়ন্ত্ৰি। স্থবিৰতা তেওঁলোকে নিবিচাৰে, কিন্তু ৰক্ষণশীলতা এই সমাজৰ ধৰ্ম। অসমীয়া ডাঙৰীয়াসকল জাতীয় সাজ-পাৰেৰে যেনেকৈ মৰ্যাদাসম্পন্ন, খোজ কাটলতো তেনেকৈ গহীন, কথা-বতৰাত জোখৰ, আবেগ প্ৰকাশত সংযত, বিপদ-সংকটত ধীৰ স্থিৰ। কান্দোনত তেওঁলোক যেনেকৈ ভাগি নপৰে, আনন্দতো তেনেকৈ বাগৰি নপৰে। হাঁহি তেওঁলোকৰ জীৱনৰ প্ৰধান ৰস নহয়, বৰঞ্চ হাঁহিটো পাতল মনৰ চিন বুলিহে ভাবে। য'ত হাঁহিব লগা হৈছেও, সেই হাঁহি গোঁফৰ চাৰিসীমাৰ মাজত আবদ্ধ। ছশ বছৰীয়া আহোম শাসনৰ ৰাজনৈতিক সুস্থিৰতা আৰু শৃঙ্খলাৰ লগত বৈষ্ণৱ ধৰ্ম, সাহিত্য আৰু সংস্কৃতিৰ উচ্চ নৈতিক আৰু আধ্যাত্মিক আদৰ্শ যুক্ত হৈ আমাৰ জাতীয় চৰিত্ৰক এনেভাৱে গঢ় দি তুলিছিল। এনে এখন নিকপকপীয়া সমাজৰ সুনিৰ্দিষ্ট গতিপথত অসঙ্গতি আৰু অসামঞ্জস্য সৃষ্টিৰ সম্ভাৱনা আছিল কম আৰু সেইকাৰণে এনে এখন সমাজক লৈ হাঁহিৰ সৃষ্টিও আছিল বিৰল। বৈষ্ণৱ সাহিত্যতো য'তে হাস্যৰসৰ চানেকি পাওঁ, সেয়া ডাঙৰীয়াজনৰ গোঁফৰ তলৰ মিচিকি মাথোন। (ভীমচৰিত, বধকাব্য আদিও ঠিক ধৰ্মীয় সাহিত্য নহয়, লোকৰঞ্জক সাহিত্যহে।) ভৱভূতিৰ নাটকৰ বাহিৰে সংস্কৃত নাটকৰ অপৰিহাৰ্য অঙ্গ 'বিদূষক' চৰিত্ৰৰ অবৰ্তমান অঙ্কীয়া-নাটৰ এটা আকস্মিক ঘটনা মাত্ৰ নহয়। আমাৰ জাতীয় চৰিত্ৰৰ বৈশিষ্ট্যৰ লগত সঙ্গতি ৰাখিয়ে মহাপুৰুষ দুজনাই সমগ্ৰ বৈষ্ণৱ আন্দোলনটোক গঢ় দি তুলিছিল।

কিন্তু ইতিহাসৰ চাকনৈয়াত পৰি এই জাতীয় জীৱন, জাতীয় চৰিত্ৰ, জাতীয় আদৰ্শৰ মূল্যবোধৰ হঠাতে থানবান হৈ পৰিল। চান্দোৰ মেৰঘৰত কালীনাগ সোমাবলৈ সামান্য এটা ছিদ্ৰই যথেষ্ট আছিল। মানৰ আক্ৰমণে শেষ বিপৰ্যয় সৃষ্টি কৰা জাতীয় জীৱনলৈ অৱশেষত আহিল বিদেশী শাসন, বিদেশী ৰীতি-নীতি, আদৰ্শ। বিপৰ্যস্ত মূল্যবোধক পূৰ্ব মৰ্যাদাত প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ যিসকল আঁকোৰগোজ হৈ থাকিল, তেওঁলোক হ'ল ঘোৰ ৰক্ষণশীল দল, যি নতুনৰ দৃষ্টিত হ'ল হাঁহিয়াতৰ পাত্ৰ। নতুন মূল্যবোধত নিজক প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ যিসকলে খৰ-খেদা লগালে, তেওঁলোকৰ বহুতৰে নাছিল যোৱা ছশ বছৰৰ কোনো বংশগত ঐতিহ্য। তেওঁলোকে মাত্ৰ এই খেলি-মেলিৰ সুযোগ

গ্ৰহণ কৰিবলৈহে তৎপৰ হৈ পৰিল। এই দুইৰ মাজত যিসকল মধ্যমপন্থী ওলাল তেওঁলোক যেনেকৈ নতুন আদৰ্শৰ দ্বাৰা প্ৰভাবান্বিত, তেনেকৈ ঐতিহ্য-সচেতনো। তেওঁলোকে দুই আদৰ্শৰ সমন্বয় সাধন কৰি আৱশ্যকীয় গ্ৰহণ বৰ্জনৰ প্ৰক্ৰিয়াৰ যোগেদি জাতীয় চৰিত্ৰক পুনঃ সংস্থাপিত কৰা কাৰ্য্যত ব্ৰতী হৈ পৰিল। এই সুধী শ্ৰেণী হ'ল এমুঠি নব্য-শিক্ষিত, ঐতিহ্য-চেতন ডেকা। এওঁলোকৰ মাধ্যম হ'ল পাশ্চাত্যৰ প্ৰভাৱত নতুনকৈ গঢ় লৈ উঠা সাহিত্য। এই সাহিত্যকো তেওঁলোকেই প্ৰতিষ্ঠা কৰি লব লগা হ'ল নতুন ৰূপত আৰু মাধ্যমো কৰিব লগা হ'ল এই নৱপ্ৰতিষ্ঠ সাহিত্যকে। সাহিত্যত নতুন নতুন বিষয়-বস্তু, ৰূপ (form) আৰু কলা-কৌশলৰ (technique) প্ৰৱৰ্তন হ'ল। জাতীয় জীৱনত হঠাৎ সৃষ্টি হোৱা অসঙ্গতি, অসামঞ্জস্যবোৰক ভেটি কৰি ৰচিত হ'ল এশ্ৰেণী নতুন ব্যঙ্গ-বিদ্ৰূপাত্মক গদ্য-পদ্য সাহিত্যৰ, সামাজিক ধেমেলীয়া নাটকৰ। তেওঁলোকৰ উদ্দেশ্য হ'ল সংস্কাৰ, বিজতৰীয়া হ'ব খোজাসকলক 'জাতলৈ ওভতাই অনা, আঁকোৰ-গোজসকলৰ হাতৰ মুঠি ঢিলা কৰি যুগ-সচেতন কৰা। হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা, বেজবৰুৱা, লম্বোদৰ বৰা, সত্যনাত বৰা, দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱা আদি সেই সময়ৰ প্ৰায় সকলো লিখকেই কম-বেছি পৰিমাণে এনে ৰচনাত হাত দিছিল।

বেজবৰুৱাৰ 'চালনী আৰু বেজী' নামৰ কবিতাটো এই সময়ৰ সমাজখনৰ ফটোগ্ৰাফ বুলিব পাৰি। সমাজৰ লাইখুটা বুলিবলৈ কোনোৱে নাইকিয়াৰ নিচিনা , সকলোৱেই ছিদ্ৰযুক্ত। কোনো যদি চালনী, কোনো তেন্তে বেজী। ব্যক্তিগত জীৱনৰ আৰু সমূহীয়া জীৱনৰো অসঙ্গতি আৰু অসামঞ্জস্য ইমানেই প্ৰকট যে সেইবিলাকৰ হুবহু চিত্ৰণেই হাঁহি তোলাবলৈ যথেষ্ট, ৰহণ সানিব নেলাগেই ! মাত্ৰ সাহিত্যৰ নিৰ্দিষ্ট কলা-কৌশলৰ দাবীখিনি পূৰণ কৰি তাৰ লগত ঘটনা, চৰিত্ৰ আদি খাপ খুৱাই গ'লেই হ'ল। সেই কাৰণেই সেই সময়ৰ সাহিত্যৰ হাস্যৰস প্ৰধানকৈ আৱিষ্কাৰ-ধৰ্মী, কমকৈ হে সৃষ্টিধৰ্মী ; সমাজৰ চিত্ৰবিলাকো বাস্তৱধৰ্মী। যিসকলে হাস্যৰস সৃষ্টিৰ সচেতন প্ৰচেষ্টা হাতত লৈছিল, সেইসকলে বেছিকৈ অবাস্তৱতা আৰু অতিৰঞ্জনৰ সহায় লব লগা হৈছিল।

গোহাঞিবৰুৱা আচলতে কিন্তু এজন ছিৰিয়াচ লিখক ; হাঁহি তেখেতৰ তাহানিৰ ডাঙৰীয়াজনৰ গোঁফৰ তলৰ হাঁহি। তেখেতৰ তিনিখন মাত্ৰ ধেমেলীয়া ৰচনা, তিনিওখনেই নাটক 'টেটোন তামুলী' - পুৰণি সাধুকথা এটাৰ নাট্যৰূপ। বেজবৰুৱায়ো তেনে এটা সাধুকথাৰ ভেটিত 'লিতিকাই' ৰচনা কৰিছিল। দুয়োখনেই একে ধৰণৰ ফুচুৰি নাটক, যাক ইংৰাজীত ফাৰ্চ বোলে। 'ভূত নে ভ্ৰম' নাটকৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য গাঁৱলীয়া সমাজৰপৰা অন্ধবিশ্বাস বা কুসংস্কাৰ কৰা। এই উদ্দেশ্যত অধিক গুৰুত্ব পৰাত ই এখন শিক্ষামূলক চিত্ৰৰ দৰেহে হৈছে। আনহাতে 'গাঁওবুঢ়া' নাটকৰ ৰচনাত এনে কোনো উদ্দেশ্য সাধনৰ প্ৰণোদনা নাই, হাস্য-ব্যঙ্গ কৌতুক সৃষ্টিৰো সচেতন প্ৰচেষ্টা নাই। ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাৰ

মতে, "প্ৰহসনৰ লক্ষণ দুই এটা আছে যদিও বেছিভাগ লক্ষণ লঘু কমেডিৰ লগতহে মিলে কাৰণে 'গাঁওবুঢ়া'ক কমেডি বুলিলে বোধ কৰো ভুল নহব।"[১] নাটকখনক ট্ৰেজেডিও বুলিব নোৱাৰি, কিয়নো ইয়াত "ভোগমনৰ জীৱনৰ সাময়িক ব্যৰ্থতাহে অঙ্কন কৰিছে।"[২] ড° মহেশ্বৰ নেওগদেৱে, "সুলিখিত গ্ৰাম্য কমেডি" বুলি মন্তব্য কৰিও লিখিছে, "সহানুভূতিৰে অঙ্কিত নায়ক, ভোগৰ আশাৰ পিছত ল'ৰা ভোগমনৰ দুৰ্দশাই চৰিত্ৰটিক প্ৰায় সাৰ্থক ট্ৰেজেডিৰ বোলেৰে বোলাই তুলিছে।"[৩]

ড° হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্যয়ো ইয়াক এখন, "কৰুণ-ৰসসিক্ত সামাজিক নাট" আখ্যা দি কৈছে "নায়ক গাঁওবুঢ়া আৰু তেওঁৰ পত্নী ৰংদৈৰ কাৰ্যাবলী আৰু পৰিণতিলৈ চাই আমি ইয়াক কৰুণ ৰসসিক্ত নুবুলি নোৱাৰোঁ।"[৪]

অৱশ্যে গাঁওবুঢ়াৰ বিষয়খনেই ভোগমনৰ জীৱনৰ একমাত্ৰ লক্ষ্য হোৱা হ'লে, আৰু নাটকখনৰ শেষৰ দৃশ্যটো সেই উদ্দেশ্যৰ লগত খাপ খুৱাই ৰচনা কৰা হ'লে[৫], ই এখন সামাজিক ট্ৰেজেডি (দুখান্তক নাট) হ'ব পাৰিলেহেঁতেন। শেষৰ দৃশ্যটোৰ বাহিৰে নায়কৰ মুখত ক'তো অকণমান হাঁহি বিৰিঙি উঠা দেখিবলৈ নাপাওঁ। নায়িকাৰ মুখত সেই হাঁহিকণো নাই। আনকি তেওঁলোকৰ একমাত্ৰ সন্তান উমলি ভাতখোৱা জেতুকীৰ মুখতো হাঁহি-খিকিন্দালিৰ চিন নাই। এই চৰিত্ৰ কেইটি নাট্যকাৰৰ সহানুভূতিৰপৰা কেতিয়াও বঞ্চিত হোৱা নাই। আমি নায়কৰ অজ্ঞতা, ভুল বুজা-বুজি আৰু পৰিস্থিতিৰ আকস্মিক বিপৰ্যয়ত হাঁহো যদিও চৰিত্ৰটোৰ অন্তৰ্নিহিত সততাই তৎক্ষণাৎ আমাৰ মনত পুতৌ আৰু সহানুভূতিৰ

১। অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য ; পৃষ্ঠা ৩০৫

২। ঐ পৃষ্ঠা ৩০৪

৩। অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা ; পৃষ্ঠা ৩০১

৪। অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ জিলিঙনি ; পৃঃ ১৭২

৫। শেষৰ দৃশ্যটো ২ য় সংস্কৰণত সংযোগ কৰা ; এই সম্পৰ্কে পিছলৈ আলোচনা কৰা হৈছে।

সৃষ্টি কৰে। হাঁহিতকৈ বেদনাবোধ প্ৰৱল হৈ পৰে—যি বেদনাবোধ সাময়িকভাৱে হাঁহিৰ তল পৰিছিল। এই নাটক বা এনে নাটকৰ অন্তৰ্নিহিত সুৰটো উপলব্ধি নকৰাকৈ অভিনয় কৰিবলৈ গ'লে সি অসুস্থ হাঁহিৰহে সৃষ্টি কৰিব। মুঠতে 'টেকনিকেল' কাৰণত 'গাঁওবুঢ়া' যিহেতু 'গ্ৰাম্য ট্ৰেজেডি' নহয়, ই এখন কৰুণ-হাস্যৰসাত্মক সামাজিক নাটক। অকল ধেমেলীয়া নাটক বা প্ৰহসন বুলি ক'লে যথেষ্ট নহব।

অৱশ্যে হাঁহি আৰু কান্দোন একেটা বস্তুৰে দুটা পিঠি। আঁতৰৰপৰা যিটো হাঁহি উঠা যেন হৈ চকুত পৰে, ওচৰত সেয়ে বেদনাৰ কাৰণ। চাইকেলত উঠি যোৱা ফিট্-ফাট ডেকা এজনক যেতিয়া হঠাৎ চাইকেলৰপৰা পৰি যোৱা দেখোঁ—যদি সিফালৰপৰা

অহা যান এখনত খুন্দা খাই পৰা নাই, তেনেহলে দূৰৰপৰা প্ৰথমে আমাৰ হাঁহি উঠিব। কাৰণ ই এটা চাইকেলত উঠি যোৱাৰ লগৰ স্বাভাৱিক কাৰ্য নহয়। ই এটা আকস্মিক ঘটনা। এই অস্বাভাৱিকতা বা আকস্মিকতাও হাঁহিৰ সৃষ্টিৰ এটা কাৰণ। আকৌ, ওচৰ চাপি গৈ যেতিয়া পৰোতাজনে আঘাত পোৱা দেখিম, তেওঁৰ দামী, নিকা সাজটো নষ্ট হৈ যোৱা দেখিম,তেতিয়া আমাৰ অন্তৰত বেদনাৰ সৃষ্টি হ'ব। যদি সেই আৰোহীজন কেনেবাকৈ আমাৰ চিনাকী বন্ধু বা আত্মীয় হয়, তেনেহলে সেই বেদনাবোধ আৰু প্ৰবল হ'ব আৰু প্ৰথমে হঁহাৰ বাবে অনুতাপহে আহিব। আৰু পৰোতাজনে যদি অকণো দুখো পোৱা নাই, কাপোৰো নষ্ট হোৱা নাই, তথাপি তেওঁ লাজ আৰু অপমানত ওপৰলৈ মূৰ তুলিব নোৱাৰিব। মুঠতে যিকোনো প্ৰকাৰেই নহওক কিয় হাঁহিৰ লগতে বেদনা জড়িত হৈ থাকিবই। কিন্তু, তথাপি আমি হাঁহো। সংসাৰৰ সকলোবিলাক দুখ-বেদনাদায়ক ঘটনাতে--কি আচৰিত এই মানৱ হৃদয়—সামান্যভাৱে হ'লেও হাস্যকৰ ফাল এটা সোমাই থাকে। আনকি আত্মীয়-বিয়োগত আউলি-বাউলি হৈ হিয়া-ঢাকুৰি কন্দাৰ দৃশ্যতো, বেদনাৰ আঘাত মাৰ যোৱাৰ পিছত, হাঁহিবৰ কাৰণো বিচাৰি পাওঁ।

জীৱনৰ অসঙ্গতি আৰু অস্বাভাৱিকতাই আকস্মিকভাৱে আমাক যেতিয়া বিমূঢ় কৰি তোলে, তেতিয়া সেই বিমূঢ় পৰিস্থিতিৰ হাস্যকৰ ফালটোহে বিজুলী-চমকৰদৰে আমাৰ চকুত পৰে ; বেদনাৰ গাজনি পিছতহে শুনিবলৈ পাওঁ। "আমাৰ প্ৰাণখোলা হাঁহিতো বেদনাৰ স্পৰ্শ থাকে।" (Our sincerest laughter with some pain is fraught.-*Shelley*)। এয়ে হাঁহি আৰু কান্দোনৰ পাৰ্থক্য। সকলোশ্ৰেণীৰ হাঁহিতেই এই বেদনাৰ ভাৱ মিহলি হৈ আছে,—লাগিলে সি বিশুদ্ধ হাস্যৰস (Humour), বিদ্ৰূপাত্মক (Satire) বা বুদ্ধি-আশ্ৰিত হাস্যৰসেই (Wit) নহওক কিয়। ইয়াৰ ভিতৰৰ বিশুদ্ধ হাস্যৰসত—যাক কৰুণ হাস্যৰস আখ্যা দিবও পাৰি, এক বিশেষ ধৰণৰ বেজেৰুৱা ভাৱৰ আভাস নিহিত।

গোহাঞিবৰুৱাই নিজেও এই নাটকখনক ধেমেলীয়া আখ্যা দিয়া নাই। পাতনিতে লিখিছে, "আধুনিক অসমীয়া সমাজৰ আদি ছোৱাত, চৰকাৰী কৰ্মচাৰী গাঁওবুঢ়াৰ 'অনাহাৰী' বিষয়ববীয়া খাটনি বিষয়ক ৰহস্যই এই লেখকৰ অন্তৰত, ল'ৰাকালত, সদায় কৌতূহল জন্মাইছিল। সেই ৰহস্যৰ আৰ্হি ৰাইজৰ আগত দাঙি ধৰাই এই সামাজিক নাটক লিখিবলৈ লোৱাৰ আগ-উদ্দেশ্য। আজিকালি অসমত পশ্চিমীয়া ধৰণৰ অভিনয়ৰ প্ৰতি যেনেকৈ অনুৰাগ বাঢ়িছে তেনেকৈ তাৰ জোখাই অসমীয়াত নাটক নাই, —বিশেষকৈ সামাজিক

*Humour is not the same as ludicrous ; humour in some of its forms barely makes us smile....

Humour, we shall find, is often related to melancholy of a peculiar kind ; not a fierce melancholy, but a melancholy that arises

out of pensive thoughts and a brooding on the ways of mankind.
The Theory of Drama- *A. Nicoll.*

নাটক ; সেই অভাৱ কিঞ্চিৎমান গুচাবলৈ আগবঢ়াটো এই পুথি লিখাৰ দ্বিতীয় লক্ষ্য।" আনহাতে 'টেটোন-তামুলী', ধেমেলীয়া নাটকৰ অভাৱ গুচাবলৈ লিখা বুলি পাতনিত উল্লেখ কৰিছে ; আৰু 'ভূত নে ভ্ৰম'ৰ বিশ্লেষণাত্মক উপ-শিৰোনামা, 'সংস্কাৰমূলক নাটক' বুলি বন্ধনীৰ ভিতৰত দিছে। কিন্তু 'গাঁওবুঢ়া'ৰ উপশিতানত, "বৃটিছ শাসনৰ আদি ছোৱাত অসম", এই বিশ্লেষণাত্মক পৰিচয় বন্ধনীৰ ভিতৰত দিছে। পাতনিত এই কথাকে দোহৰাৰ উপৰিও 'সামাজিক' শব্দটোৰ ওপৰত হেঁচা দিছে।

ভোগমন চেটীয়া সজবংশৰ, সমাজত (গুৰুঘৰীয়া) বাব পোৱা বয়নৰ ঘৰৰ ল'ৰা। কিন্তু বৰ্তমান চাল-বাকলি ছিগা, নিশকতীয়া, 'তেল নাইকিয়া ফপৰীয়া'। এসময়ৰ 'ধেনু চোঁচা কাঁড়ীৰ ঘৰৰ ল'ৰা' কচুখোৱাই বৰ্তমান গাঁওবুঢ়া বিষয়ৰ ক্ষমতাৰ বলত চিপাহীৰ সহায়ত জোৰকৰি বাটৰপৰা কুলি ধৰি নি থানাত হাজিৰ কৰায়। দাৰোগা মাণিকচন্দ্ৰ বৰুৱাই তেওঁক সহানুভূতি দেখুৱাওক চাৰি মুৰ্গীৰ ভাৰখন তেওঁৰ কান্ধত দিবলৈ নিৰ্দেশ দি এক দানৱীয় আনন্দ লাভ কৰে। এইদৰে সামাজিক আৰু ধৰ্মীয় সকলোবিলাক যুগ-পূজিত মূল্যবোধৰ বিপৰ্যয়েৰে নাটকখনৰ প্ৰথম দৃশ্য আৰম্ভ হৈছে। নায়কৰ কাৰণে এই আঘাততকৈ মৰণেই শ্ৰেয় ঃ

"শুনিছ নে, মোৰ জীৱনত আৰু সকাম নাই। মোৰ আৰু সংসাৰত ৰাপ নাইকিয়া হ'ল। ...লাজ-অপমানৰ কথা এৰিছোঁ ; মইনো কিমান ভাৰ বব পাৰোঁ দেখিছুই নহয়। সেই কুকুৰাৰ মেটমৰা ভাৰখনে সেইদিনা মোৰ কলিজা ভাঙিবৰ নিচিনা কৰিলে।"

আনহাতে তেওঁৰ চকুৰ আগতে ভাৰবোৱাৰ উপযোগী দুটা

* কুলি ধৰা--বেগাৰ ধৰা প্ৰথা। পিছত এই প্ৰথা চৰকাৰে বন্ধ কৰে। মঙ্গলদৈৰ কৃষক বিদ্ৰোহৰ অন্যতম কাৰণ এই প্ৰথাও বুলি ড° সৰ্বেশ্বৰ ৰাজগুৰুৱে (অধ্যাপক, নগাঁও কলেজ) এই লিখকক কৈছিল। কুন্দ্ৰল শব্দটো বাধ্য হৈ ব্যৱহাৰ কৰিব লগা হোৱাত ক্ষমা বিচাৰিছো।

কুন্দ্ৰলক যথাক্ৰমে গাঁওবুঢ়া আৰু দাৰোগাই ভেটী খাবলৈ পাই এৰি দিছে। তেওঁ ভেটী দিব নোৱাৰা দুখীয়া মানুহ,--নতুন সমাজত তেওঁলোকৰদৰে দুখীয়াৰ মান-সন্মান নথকাই স্বাভাৱিক। এনে ভাৱেৰেই তেওঁ--"লাজ-অপমানৰ কথা এৰিছোঁ"-- বুলি কৈছে যদিও প্ৰকৃততে ইযে মাৰাত্মক লাজ-অপমানৰহে কথা, গাঁওবুঢ়া আৰু দাৰোগাৰ আগত কৰা উক্তিতে ওলাই পৰিছে। প্ৰাচীন বংশ মৰ্যাদাই যে তেওঁলোকক বৰ্তমানৰ সমাজত স্থান দিব পৰা নাই সেই কথা বাহিৰত প্ৰকাশ নকৰিলেও অন্তৰেৰে তেওঁলোকে ভালদৰে জানে। সেয়েহে 'লাজ-অপমান'ৰ কথাত ঘৈণীয়েকৰ আগত গুৰুত্ব দিয়া নাই।

'কপালৰ লিখন' বুলি গিৰিয়েকক সান্ত্বনা দিও বুদ্ধিমতী ৰংদৈয়ে ইয়াৰ প্ৰতিকাৰ কৰিবলৈ যত্ন কৰিছিল। নিষ্ক্ৰিয় নায়ক ভোগমনক সততে ক্ৰিয়াশীল কৰি আগবঢ়াই

নিয়া দেখিবলৈ পাওঁ এই গৰাকী পতিব্ৰতা তিৰোতাক।

"মোৰ মনেৰে যি গাঁওবুঢ়াই আমাৰ এনে বিলাই কৰিছে, তাৰ বিষয়খনকে লবলৈ কাৰবাৰ কৰা হওকচোন"—এয়া হ'ল ৰংদৈৰ চৰিত্ৰ প্ৰকাশক উক্তি। তেওঁৰ বুদ্ধি-দিহা মতেই ভোগমনে গাঁওবুঢ়া চৰকাৰী অবৈতনিক বিষয়খন পালে। মহকুমাধিপতি মিঃ ইয়ং চাহাবে অৱশ্যে ভোগমনৰ যোগ্যতা সম্পৰ্কে সঠিক সন্দেহেই কৰিছিল। যি কি নহওক, ভোগমন গাঁওবুঢ়াৰ হ'ল আৰু তাৰ ফলস্বৰূপে গাঁৱৰ মেল এখনত গাঁওবুঢ়াৰ সন্মান, আন মেলুৱৈতকৈ 'মেলমৰা' দুপইচা বেছিকৈ পালে। গোটেই নাটকখনত গাঁওবুঢ়া ভোগমনৰ সেইকণেই লাভ দেখিবলৈ পাওঁ। ইয়াৰ পিছ ৰপৰাই আৰম্ভ হয় গাঁওবুঢ়া জীৱনৰ ট্ৰেজেডি। দিনে-ৰাতিয়ে চৰকাৰী কামত অনাই বনাই ঘুৰি-ফুৰি ভোকৰ ভাত, ঘৰুৱা-জীৱনৰ সুখ-শান্তি, গৃহস্থীঘৰৰ অতি প্ৰয়োজনীয় কাম-বন সকলো এৰিব লগীয়া হ'ল। ঘৰ-পথাৰ সকলোতে মুনিহ-তিৰোতা উভয়ৰে বন কৰিব লগীয়া হৈ, গাঁওবুঢ়ানী হোৱাৰ আগৰ দিনবিলাকৰদৰে গুণগুণকৈ আইনাম গাই সূতা কাটি এখন্তেক বহি থকাৰ সামান্য আহৰিকণো (!) হেৰুৱাব লগা হ'ল ৰংদৈয়ে। পথাৰৰ পকা ধান গৰুৱে খাই শেষ কৰিলে, চপাবৰ সময় নাই ভোগমনৰ। গাঁৱে গাঁৱে খাজানাৰ কাৰণে সঁকিয়াই ফুৰাৰ উপৰিও বৰচাহাব চফৰলৈ অহাত বিনা-পইচাত ৰচদ (কুকুৰা আৰু কণী) যোগাবৰ ভাৰো পৰিল ভোগমনৰ ওপৰত। বাঁৰী ভেলেউ মৰিয়ানীৰ কুকুৰে-কাঁইট নোখোৱা গালিকো হজম কৰি তাইৰ ঘাই কুকুৰাজনী, দুখীয়া বিলতৰ দুটা কুকুৰা, আৰু দাম দিয়াৰ ছলাহ কৰি বেচেৰা পেজানৰ সাঁচতীয়া কণী কেইটা আদায় কৰি চাহাবৰ ৰচদ সংগ্ৰহ কৰিলে ভোগমনে। ভোকে-লঘোনে এই ৰচদ ডাক-বঙলাত খানচামাৰ হাতত ভাৰী এটাৰ সহায়ত দিয়াবলৈ নি যি নগুৰ-নাৰ্গতি ভোগ কৰিব লগীয়া হ'ল, সেই দৃশ্যই দৰ্শকৰ অন্তৰত হাঁহিতকৈ ক্ৰোধ, ক্ষোভ আৰু বেদনাৰহে সৃষ্টি কৰিব। গোলমাল শুনি বৰচাহাব ওলাই অহাত দৰ্শকে আশা কৰিব যে দুষ্টইঁতক ভোগমনে চাহাবক হতুৱাই এসেকা দিব। কিন্তু আৰ্দালি আদিয়ে তৎক্ষণাৎ চাহাবক ভুলকৈ বুজাই ভোগমনকহে দোষী, দগাবাজ সাব্যস্ত কৰালে। তাৰ উপৰি সেই লঘোনীয়া মানুহটোক চৰ্দাৰে কাণত ধৰি খৰি ফালিবলৈ লগাইছিলহেঃ "আও শ্যালা, পাজি, বক বক্ নাই কৰিবি। আভি লাকৰি ফাৰি দিব লাগে।" ভাগ্যে পিছ দিনা সিহঁতলৈ সুকীয়াকৈ হাঁহকণী আনি দিব বুলি সেই যাত্ৰালৈ ৰক্ষা পালে। বাকী কেইজন গাঁওবুঢ়াৰো যে একেই দশা হৈছিল অসমীয়া আৰ্দালিৰ উক্তিৰপৰাই বুজা যায়ঃ

আৰ্দ্দালি ঃ দোচোৰাটো গাঁওবুঢ়াকভি এই মাফিক্ কৰেগা দেই।

এচৰকম নাই কৰিলে চেলালোক কুছু নাই দেগা। তোম জান্তা ?

চৰ্দ্দাৰ ঃ হ্যাঁ, হ্যাঁ, হাম আভি চমজ গিয়া হ্যায়। হামভি বৰাবৰ ইস্মাফিক্ক কৰেগা।

ভোগমনৰ গাঁওবুঢ়া জীৱনৰ চৰম দুৰ্দশা এতিয়াও আহিবলৈ বাকী। সেই বিপৰ্যয় আহিল সেইদিনা, যি দিনা কেইবাবছৰো খাজানা বাকী পৰাত স্বয়ং গাওঁবুঢ়া ভোগমনৰ ঘৰ ক্ৰোক কৰিবলৈ মৌজাদাৰ বাধ্য হ'ল। যি গাঁওবুঢ়াই আনৰ ঘৰ পিয়াদা লগাই ক্ৰোক কৰি ফুৰে, সেই গাঁওবুঢ়াৰ নিজৰে শেষত সেই দশা! আনকি জেতুকীয়ে উমলি থকা বাটিটোও খাজানাত মাৰি পিয়াদাই কাঢ়ি লৈ গ'ল!

ৰংদৈক এই প্ৰথম ভাগিপৰা দেখিবলৈ পাওঁ। দুখ, বেদনা, অপমানৰ আঘাতত তেওঁ মূৰ্চ্ছিতা হৈ পৰিল। ভোগমনেও চেতনা হেৰুৱালে।

"কুলি হোবাৰ ভয়ত আৰু মান ৰক্ষা কৰিবলৈ গৈ (এইটোৱে প্ৰকৃত উদ্দেশ্য) চৰকাৰী গাঁওবুঢ়া বিষয় খাওঁতে এনে বিলাই"— ভোগমনৰ এই উক্তি, আৰু —"সঁচাকৈয়ে এই বিষয় খাবলৈ গৈ যেনিবা বিহহে খালোঁ"—ৰংদৈৰ এই কথাষাৰিয়ে তেওঁলোকৰ ট্ৰেজেডি সম্পূৰ্ণ কৰিছে।

শেষত গাঁওবুঢ়াৰ এই মেটমৰা ভাৰখন দিয়াৰ সিদ্ধান্ত কৰিলে ভোগমনে, ৰংদৈৰ বুদ্ধিমতেই।

ইয়াৰ পিছৰ দৃশ্য আদালতৰ।

গোচৰ দিছে ভেলেউ মৰিয়ানীয়ে গাঁওবুঢ়া ভোগমনৰ বিৰুদ্ধে। বিচাৰক স্বয়ং বৰ চাহাব মিঃ ইয়ং। এই বিচাৰতে চাহাবে প্ৰথম জানিব পাৰিছে যে চাহাবৰ (উচ্চ বিষয়াৰ) কাৰণে সংগ্ৰহ কৰা ৰচদৰ দাম চৰকাৰৰপৰা দিয়া নহয়, চৰকাৰী কামৰ কাৰণে জোৰকৰি বিনা বানচে কুলি ধৰা হয়। বিচাৰত অৱশ্যে ভোগমনে খালাচ পালে। কিন্তু বেচেৰী ভেলেউৱে তাইৰ একমাত্ৰ উপাৰ্জনৰ সম্বল ঘাই কুকুৰাজনীৰ বাবে একো নাপালে।

বিচাৰৰ শেষত পেস্কাৰলৈ চাই বিচাৰকে ক'লে, "ওৱেল, এইঠো ভালা দস্তুৰ নাই আছে। কুলি জবৰদস্তি ধৰিবে। ৰচদ কাবে, ডাম নাই ডিবে। গাঁওবুঢ়া কাম কৰিবে, টলব নাই পাৰে, কুচ্ নাই মিলিবে। কেইচা দস্তুৰ! এ চৱ বাট হামি ওপৰতে লেকিবে।"

এনে এটা আশাৰ ইঙ্গিতেৰে নাটকখন শেষ হৈছিল বুলি ক'ব পাৰি। কিন্তু শেষত আৰু এটা দৃশ্যত চাৰিওজন গাঁওবুঢ়াকে একেঠাই কৰি, বিশেষকৈ ভোগমনৰ মুখত প্ৰথম হাঁহি বিৰিঙাই দেখুৱাই, দেখাত এটা আনন্দজনক সমাপ্তি কৰিছে। কাৰণ, এইমাত্ৰ ভোগমনে 'বুদ্ধি-সন্ধি' কৰি ভদীয়া নামৰ কছাৰী ল'ৰা এটাক সলনি দি অনাহাৰী চৰকাৰী বাবৰ ভালুকৰ সাঙিখনৰপৰা মুক্ত হৈ গাত ডেউকা গজাই আহিছে। কচুখোৱা, কেৰপাই আৰু টেঁপেৰা গাঁওবুঢ়াই ভোগমনৰ মুকলি মনটো দেখি আচৰিত হৈছে। হ'বৰ কথাই! গাঁওবুঢ়াৰতো কেতিয়াও মনৰ স্ফুৰ্তি থাকিব নোৱাৰে। ঘৰত তিৰোতাৰ ছটামাত, বাহিৰত ৰাইজৰ শাও, অফিচত মৌজাদাৰৰ গালি, চাহাবৰ তৰ্জন-গৰ্জন, আনকি

চাহাবৰ চৰ্দাৰবো কাণমোচৰা, অবাচ্য মাত। গাঁওবুঢ়াৰ মুখবিলাকত ঈশ্বৰে পৃথিৱীৰ বেজাৰ বিৰক্তি বিলাক থূপ খুৱাই থৈ দিছে। সলনি দিব পাৰিলে তেওঁলোকেও বিষয়খন ত্যাগ কৰিব পাৰিব, এই উল্লাহতে টেঁপেৰা আৰু কেৰপায়ো জপিয়াই উঠিল। কচুখোৱাবো আনন্দৰ কাৰণ আছে। তেওঁ শুনি আহিছে যে অচিৰেই গাঁওবুঢ়াৰ বানচ মিলিব। মুঠতে চাৰি গাঁওবুঢ়াই হাঁহিব পৰা মানসিক অৱস্থা এটা পাইছেহি। অকল হঁহা কিয়, গান গাবও পাৰে, লগতে নাচ এপাকো মাৰিব পাৰে!

চাৰি গাঁওবুঢ়াৰ নাচ আৰু গানৰ মাজত এই পাঁচ-অঙ্কীয়া (পাঁচ অঙ্কৰ প্ৰয়োজন নাছিল) সামাজিক নাটকৰ যৱনিকা পৰিছে। নাটকীয় বিচাৰত ই এক সুখান্তক পৰিসমাপ্তি। ভোগমনে বাব সোধাই দি অহাৰ লগে লগে কচুখোৱাৰ মুখে ভৱিষ্যৎ বানচ পোৱাৰ খবৰটো পাই যদি হতাশ হৈ পৰিলহেঁতেন, নাচ-গানত যোগ নিদিলেহেঁতেন, তেতিয়াহলেও ই এখন সাৰ্থক ট্ৰেজেডি হ'ব পাৰিলেহেঁতেন।

তথাপি, অভিনয় চাই দৰ্শক যেতিয়া ঘৰাঘৰি উভতিব, একোখন ভাৰাক্ৰান্ত অন্তৰ লৈহে তেওঁলোক উভতিব। তেওঁলোকৰ কাণত বাৰে বাৰে ৰিঙিয়াই থাকিব কুশাসন আৰু পাবত-গজা দুৰ্নীতি পৰায়ণ বিষয়াৰ অত্যাচাৰত জৰ্জৰিত দৰিদ্ৰ ৰাইজৰ এই আতুৰ উক্তিসমূহ ঃ

ভেলেউ ঃ হজিৰ! পিচে, দুখুনী বেটীহে নিগমে মৰিলোঁ।

(একমাত্ৰ কুকুৰাজনী ভোগমনে চৰকাৰী ৰচদলৈ জোৰকৈ নিয়াৰ বাবে আদালততো একো সুবিচাৰ নোপোৱাত, বিচাৰক মিঃ ইয়ং চাহাবৰ আগত কৰা উক্তি।)

পেজান ঃ এ খোদাই, এনেকুৱা অধৰম হ'লে আৰু কেনেকৈ তৰিম ;..........

(চুৰিয়া কিনিবলৈ সাঁচি থোৱা কণী কেইটা গাঁওবুঢ়াই দাম দিয়াৰ লোভ দেখুৱাই হাত কৰি লৈ চৰকাৰী ৰচদ বুলি বিনা পইচাই লৈ অহাত।)

বিলত ঃ (সেও হৈ) এৰা, বুবাই! তহঁতে আৰু দূৰলৈ যাব নোৱাৰ, দুখীয়া বুঢ়াৰহে দুটাকৈ কুকুৰা ধৰিবলৈ পালিহি! বাৰু যা, আমি মৰা মৰোঁ, হাকিমেই বিখই খাই তৰক। (ভিতৰলৈ বেজাৰ মনেৰে সোমাই যায়।)

কচুখোৱা গাঁওবুঢ়া ঃ (মৌজাদাৰৰ আগত কৰা উক্তি) ভাল কৈছে দেউতা, আগেয়ে নেভাবি-নিচিন্তি এই হাড়-মাল চপাই লৈছিলোঁ (গাঁওবুঢ়া বিষয়) দেখিতো এতিয়া তাৰ পোটক পাইছোঁ। নহলেনো ঘৰে-পৰে আমাৰ শান্তি নোহোৱা হয় নে?

জেতুকী ঃ (ফেঁকুৰি ফেঁকুৰি বাপেকক ধৰেগৈ) বুপাই মোৰ বাটিটো নিয়ে এতিয়া! আজি মই কিহেৰে উমলিম? হুঁ, মোৰ বাটিটো দে। (বৰকৈ চিঞৰি কান্দে)

এই পাৰ্শ্ব-চৰিত্ৰবিলাকৰ জীৱনো ইমান বেদনাভৰা। মূল নায়ক-নায়িকাৰ জীৱনৰ গোটেই ঘটনাৱলীয়ে কৰুণ। মুঠতে প্ৰকৃত বিচাৰত 'গাঁওবুঢ়া'ৰ মূল সুৰটোৱে কৰুণ। শেষৰ দৃশ্য দুটা দ্বিতীয় তাণ্ডৰণত যোগ কৰা, মূল নাটকৰ দৃশ্য নাছিল—গতিকে একপ্ৰকাৰ জোৰ কৰি দেখুৱা সুখান্তক সমাপ্তি।

এতিয়া নাটকখনৰ হাঁহি উঠা ফালটোৰ অলপ আলোচনা কৰা হওক। বিকৃত ভাষাৰ প্ৰয়োগ, ভুল বুজা-বুজি, ঘটনাৰ আকস্মিকতা বা অসঙ্গতিযুক্ত পৰিৱেশ-সৃষ্টি, চৰিত্ৰৰ অতিপাত সৰলতা, বা বেঙামি আদিয়ে আমাৰ হাঁহি তোলাইছে। অৰ্থাৎ, সমালোচকৰ ভাষাত নাটখন 'হাস্য-মধুৰ', 'ধেমেলীয়া' কৰাত সহায় কৰিছে।

কচুখোৱা, বাপুৰামৰ 'কনিষ্টৰ' লগত কোৱা খিচিৰী হিন্দী ঃ

বাপুৰাম ঃ দেখ, দেখ, কনিষ্ট! ঐ কুলি ভাগ্‌কে লৰ্ মাৰ্‌তা হেঁই। তুমি খেদি যাইকে তাক পাকুৰি আনও।

চাহাবৰ মুখত বিকৃত অসমীয়া উচ্চাৰণ ঃ

মিঃ ইয়ং ঃ (খঙেৰে) ইউ ডেভিল ৰাস্কেল। টুমি হামাকে গালি ডিছে? বয় ডেকাইছে? টুমি মহাৰাণী মাতিছে! তুমি হামাকে বোকা ডেকিছে?

ভোগ ঃ (বোকা হোৱা ঠাই এডোখৰলৈ চাই) অ, হয়, হজুৰ বোকা হয়! মই এতিয়াহে মন কৰিছোঁ হজুৰ বোকা আছে। কিন্তু মই গাঁওবুঢ়া হ'লে হজুৰ আৰু বোকা নাথাকে।

উদ্ধৃত সংলাপ অংশত আৰু চাহাব আৰু ভোগমনৰ বাকী সংলাপতো উচ্চাৰণ বিকৃতিৰ উপৰিও অৰ্থৰ ভুল বুজা-বুজি, আৰু ভোগমনৰ সৰল উক্তিয়ে শ্ৰোতাৰ কাণত তৎমুহূৰ্তে সৃষ্টি কৰা শ্লেষাত্মক ইঙ্গিতেও (হজুৰ বোকা আছে) আমাৰ হাঁহি তোলে।

ভেলেউ, বিলত আদিৰ মুখৰ বিকৃত উচ্চাৰণেও সেইদৰে হাঁহি তোলাইছে ঃ

ভেলেউ ঃ ....মৰিয়াৰ পঁইতা খোৱা পো, চেহাব বাপেৰক ৰচদ লাগে

যদি খৰহকৈ থকা কেঘৰলৈ নেযাব কিয়? বাঁৰীদুখুনীৰ ঘৰতহে তোৰ চকু পৰে?

বিলত ঃ হাঁহৰ পেটু চোঁচা হেঁদু, বিখয় খাইছ, ৰচদ যোগাব লাগে যদি ঘৰতে কুকুৰা পুহি নলব কিয়? দুখীয়া মানুহক কেলেই এইদৰে অইনাই কৰি ফুৰ?

আদালতৰ দৃশ্যতো ভুল বুজা-বুজি জনিত হাঁহিৰ সৃষ্টি হৈছে।

ভোগমনে বাটত কচুখোৱাক গইনাই, "কি গাঁওবুঢ়া ককাই, কুলী ধৰা হৈছে নে কি?" বুলি সোধা প্ৰশ্নৰ উত্তৰত যেতিয়া নিজেই হঠাৎ কুলী হ'ব লগা হ'ল, ৰচদ দিবলৈ গৈ ভোগমন যেতিয়া চৰ্দাৰ আদিৰ হাতত নিজেই লটিঘটি হ'ব লগা হ'ল আৰু বৰচাহাব

সোমাই অহাৰ লগে লগে দৰ্শক বা ভোগমনেও আশা কৰাৰ বিপৰীতে ভোগহে দোষী সাব্যস্ত হ'ল,— ঘটনাৰ এনেবিলাক আকস্মিকতা আৰু পৰিস্থিতিৰ অসঙ্গতিয়ে হাঁহিৰ সৃষ্টি কৰিছে।

পেজানে পইচাৰ আশাত লুকুৱাই থোৱা কণীখিনি আনি দি ঠগ খোৱাৰ দৃশ্য, ভোগমনে মাটিত হাত লগাই চাহাবক চেলাম দি দি গুচি যোৱাৰ দৃশ্য, ভোগমনৰ আৰু তেনে দুই এটা বেঙামিয়ে অতিপাত সৰলতাজনিত হাস্যৰসৰ সৃষ্টি কৰিছে।

সেইদৰে গাঁৱলীয়া মেলত মেলুৱৈৰ 'তাৰ পৰিণামে', 'কিনো ৰূপে সৈতে' আদি অৰ্থহীন বাক্যাংশৰ প্ৰয়োগজনিত 'মুদ্ৰাদোষ' (idiosyncracy), গুচৰীয়াৰ শপত খাবলৈ গৈ কৰা টেঙৰালিয়েও আমাক হুঁহুৱায়।

লক্ষ্য কৰিব লগীয়া এয়ে যে মেলুৱৈৰ দৃশ্যটোত আৰু ভোগমন-চাহাবৰ কথা-বতৰাতহে নাট্যকাৰে সামান্য ৰহণ লগোৱাৰ চেষ্টা কৰিছে হাঁহিৰ সৃষ্টি কৰিবৰ কাৰণে। বাকী তেনে দৃশ্যবিলাকত হাস্যৰস সৃষ্টিৰ সক্ৰিয় চেষ্টা নাই। সমস্যাৰ গভীৰতাই আৰু তাৰ অন্তৰ্নিহিত বেদনাই তৎক্ষণাৎ দৰ্শকৰ মনত সহানুভূতিৰ উদ্ৰেক কৰি অন্তৰ ভাৰাক্ৰান্ত কৰি তোলে। আনকি স্পৰ্শকাতৰ, সহৃদয় দৰ্শকে এনে বিলাক দৃশ্যত প্ৰথমে হাঁহিলেও লগে লগে তাৰ বাবে অনুতপ্ত হোৱাৰ সম্ভাৱনা প্ৰবল। এই দৃশ্যবিলাকত চৰিত্ৰৰ কাৰ্য আৰু ব্যৱহাৰৰ যি অস্বাভাৱিকতা চকুত পৰে, সেয়া তেওঁলোকৰ বাস্তৱজীৱনৰে স্বাভাৱিক ৰূপ।

'গাঁওবুঢ়া'ৰ চৰিত্ৰসমূহ অসম্ভৱ জীৱন্ত হোৱাৰ এটা প্ৰধান কাৰণ সেইবিলাকৰ বাস্তৱানুগতা। চৰিত্ৰৰ আধাৰ এই সঁচা মানুহবিলাকক নাট্যকাৰে হাড়ে-হিমজুৱে চিনি পায়। সৰুৰেপৰা তেওঁলোকক দেখি আহিছে (নাটকৰ পাতনি চাওক)। গোহাঞিবৰুৱাই সেই সময়ৰ সমাজৰ ওপৰ-মহলা, তল-মহলাক তালুৰপৰা তলুৱালৈকে জানিছিল, (আজিৰ সাহিত্যিকৰ ৰচনাত এনে অভিজ্ঞতাৰ প্ৰকাশ বৰং বিৰল।) বিশেষকৈ ইংৰাজসকলৰ চৰিত্ৰ অঙ্কন বৰ সহজ নহয়, কাৰণ তেওঁলোকৰ লগত হুলি-গলি সকলোৰে সম্ভৱ নাছিল। সেইদৰে, সৰ্বসাধাৰণৰ সুখ-দুখ, আশা-আকাঙ্ক্ষা, চিন্তা-কল্পনা, বদমাচি-ধূৰ্তালি, কথা-বতৰাৰ বিশেষ ভঙ্গী আৰু উচ্চাৰণ বৈশিষ্ট্য আদিক অন্তৰঙ্গভাৱে নাজানিলে সেইবিলাকৰ সাৰ্থক ৰূপায়ণ অসম্ভৱ। প্ৰথম বয়সৰ ৰচনা প্ৰথম সামাজিক নাটকখনত এই চৰিত্ৰসমূহে ইমান আন্তৰিকতাৰে সৃষ্টি কৰিছে যে, অকল পঢ়ি গ'লেও তেওঁলোকৰ ভাৱৰ অভিব্যক্তি, অঙ্গভঙ্গি চকুৰ আগত জীৱন্ত হৈ উঠে, তেওঁলোকৰ কণ্ঠস্বৰবিলাকেও কাণত ৰিং দি যায়। চৰিত্ৰৰ লগত খাপখোৱা ভাষা, আৰু নাটকীয় গুণযুক্ত সংলাপৰ প্ৰয়োগেই চৰিত্ৰসমূহক এনে জীৱন্ত কৰি তোলাৰ অন্যতম প্ৰধান কাৰণ। তীব্ৰ ভাব-প্ৰকাশক আৰু চৰিত্ৰৰ বৈশিষ্ট্যদ্যোতক ভাষা আৰু কথন-ভঙ্গি, স্বগতোক্তি আদি নাটকীয়

কৃত্রিমালিৰ অব্যৱহাৰে, (অতি প্ৰয়োজনত মাত্ৰ এঠাইত স্বগতোক্তিৰ ব্যৱহাৰ কৰিছে) নাটকখনৰ নাটকীয় গুণ বৃদ্ধি কৰিছে। সেই সময়ৰ বুৰঞ্জীমূলক, পৌৰাণিক নাটকবিলাকত এনে বিলাক গুণৰ অভাৱ আছিল। সেইবিলাক বিৰক্তিকৰ, কৃত্ৰিমতাৰে ভৰা আৰু মঞ্চৰ অনুপযোগী হৈছিল। আনকি গোহাঞিবৰুৱাৰ তেনে নাটবিলাকো এনে দোষযুক্ত। 'গাঁওবুঢ়া' কিন্তু এনে সকলো দোষ-মুক্ত। মাৰ্জিত শ্ৰেণীৰ মুখত মাৰ্জিত সাধুভাষা আৰু সাধাৰণ চৰিত্ৰৰ মুখত কথিত (colloquial) ভাষাৰ প্ৰয়োগৰ উদাহৰণ তলত উদ্ধৃত সংলাপ অংশত সুন্দৰকৈ ফুটি উঠিছেঃ

অমিলা ঃ (মৌজাদাৰণী) এৰা, কবোঁতা-মে'লোতা নাই দেহি। এই বেলিনো খেতিৰ ধান কিমান পাবি? খাবলৈ আটিব নে?

ৰংদৈ ঃ হয় আইচু। চপাব পাৰিলে মূৰামুৰিকৈ আটিবগৈ। আমাৰ নো কথা কি সোধে?

অমিলা ঃ আৰু নো কিহৰ দুখ? ক'চোন বাৰু, দুখ গুচাব নোৱাৰিলেও তেঁও পুতৌ কৰিব পাৰি।

ৰংদৈ ঃ নোৱাৰিব নো কেলৈ? আই-দেউতাই কেৰাহিকৈ চালেও এনে দুখুনী বেটী হেজাৰজনী তৰিব পাৰে।

অমিলা ঃ (হাঁহি হাঁহি) বাৰু কচোন ক, কিহৰ দুখটো?

(ৰংদৈৰ কথাত অতিৰঞ্জন আৰু তোষামোদৰ সুৰটোৱে অমিলাৰ মুখত মিচিকিয়া হাঁহিৰ সৃষ্টি কৰিছে। -লিখক)

ৰংদৈ ঃ ......কিনো ক'ম, আইচু, বুকু ফাটি যায় যেন লাগে। সিদিনা কচুখোৱা গাঁওবুঢ়াইঁতে বাটৰপৰা মোৰ নিচলা মানুহটোক কুলি ধৰি নি, কুকুৰাৰ মেটমৰা ভাৰখন দি, চেহাবৰ লগত মকচললৈ পঠালে। দুদিনৰ পাছতহে এধামৰা হৈ ওলাইছেহি! (কান্দিবলৈ ধৰে)

....

ৰংদৈ ঃ আইদেৱে যদি দুখুনীক কিৰ্পা কৰি, দেউতাক জনাই, সিটোক গাঁওবুঢ়া এটাকে পতাই দিয়ায়, তেনেহলে এনে আপদৰপৰা ৰইখা পাওঁ।

....

ৰংদৈ ঃ (কাওঁবাওকৈ) যি পাৰো বুলিলে নহয়; আইদেউতা, পাৰিবই লাগে। হাকিমদেঁউতাই আই-দেউতাৰ কথা কেতিয়াও নেপেলায়, বেটীয়ে বেচকৈ জানো।

(ৰংদৈয়ে 'পাৰিবই লাগিব' বুলি কোৱা হ'লে ব্যাকৰণৰ অশুদ্ধতা নাথাকে সঁচা, কিন্তু অনুৰোধৰ সুৰতকৈ দাবীৰ সুৰটোহে তেতিয়া স্পষ্ট হ'লহেতেন আৰু সেইটো মৌজাদাৰণীৰ কাৰণে নিশ্চয় বিৰক্তিকৰ হ'লহেতেন। ৰংদৈৰ নাৰী-মনস্তত্ত্বৰ সহজ-

জ্ঞান পাঠকে নিশ্চয় লক্ষ্য কৰিছে যেতিয়া, 'আইদেউতাৰ কথা কেতিয়াও নেপেলায়' বুলি বিবাহিতা তিৰোতাৰ প্ৰকৃত গৌৰৱ দিব পৰা কথাষাৰ কৈছে।)

অমিলা ঃ এ', তহঁতে নুবুজ, এইবোৰ চৰ্কাৰী কথা, মই খাটাংকৈ কেনেকৈ ক'ম!

তথাপি, ডাঙৰীয়াক আজি টানি কৈ চাম। তই বাৰু কাইলৈ আহি যাবিচোন।..........

উদ্ধৃত সংলাপ অংশই দেখুৱাই দিছে এই নাটকৰ সংলাপ ৰচনাত গোহাঞিবৰুৱাদেৱে কি অপূৰ্ব কৃতিত্ব আৰু পাৰদৰ্শিতা দেখুৱাইছে। এই সংলাপ সম্পূৰ্ণ নাটকীয় গুণযুক্ত (dramatic), অৰ্থাৎ চৰিত্ৰৰ বৈশিষ্ট্য প্ৰকাশক আৰু চৰিত্ৰ বিকাশক, নাটকীয় উদ্দেশ্যযুক্ত আৰু অনাড়ম্বৰ। অথচ এই সংলাপ বা আন কোনো সংলাপেই নাটকীয় ঢঙৰ (theatrical) হোৱা নাই। ৰংদৈৰ ভাষাত যি গ্ৰাম্যতা দোষ আছে, (চেহাব, মকচল, এধামৰা, মোৰ মানুহটো, কিৰ্পা, ৰইথা, ইত্যাদি) আৰু কথাৰ ঠাঁচৰ যি সুৰ, মৌজাদাৰণীৰ ভাষা সেইবিলাক দোষৰপৰা মুক্ত। *

এই একেটা দৃশ্যতে মৌজাদাৰণীৰ চৰিত্ৰটো প্ৰতিষ্ঠা কৰাত নাট্যকাৰ কৃতকাৰ্য হৈছে অকল সংলাপৰ যোগেদিয়ে। মৌজাদাৰণী দয়াশীলা, সহানুভূতিসম্পনা, ঘৰুৱা জীৱনৰ দায়িত্ব আৰু বিষয়ানী

* গতিকে -"কিন্তু ঘৰুৱা পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰাত সহায় কৰিবৰ বাবে তেওঁলোকৰ মুখতো সাধাৰণ কথ্যভাষাৰ বচনহে দিয়া হৈছে"। (অঃ নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি--পৃঃ ১৭৪) ড° ভট্টাচাৰ্য্যৰ এই মতৰ লগত একমত হ'ব নোৱাৰিলো।--লিখক

জীৱনৰ মৰ্যাদা সচেতনা। সেয়েহে ৰংদৈৰ উক্তিত প্ৰচ্ছন্ন তোষামোদৰ সুৰটোৱে তেওঁক বিচলিত কৰা নাই। ই ৰংদৈৰ টেঙৰালি নহয়, সাধাৰণ গাঁৱলীয়া তিৰোতাৰ অজ্ঞতা আৰু সৰলতাহে বুলি তেওঁ জানে কাৰণেই তেওঁ ৰংদৈৰ কথাত বিৰক্ত নহৈ মৃদু ভৰ্ৎসনাৰে চৰকাৰী কথাৰ দায়িত্ব সম্পৰ্কেহে বুজনি দিছে। (এ', তহঁতে নুবুজ......) ৰংদৈৰ উক্তিয়ে সুকৌশলেৰে ৰংদৈক উদ্দেশ্যৰ বাটত সাৱধানেৰে আগবঢ়াই নিয়াৰ উপৰিও কথা-বস্তুক বিকশিত কৰি নিছে। যেনে--"কচুখোৱা গাঁওবুঢ়াইঁতে" বোলোতে 'কচুখোৱাৰ দৰে সামান্য ধেনু-চোঁচা কাঁড়ীৰ ল'ৰা'...এই ভাব প্ৰচ্ছন্ন হৈছে। (মৌজাদাৰণীৰ কাৰণে কিন্তু এই ভাব প্ৰকট।) "গাঁওবুঢ়াইঁতে" বোলোতে, এই সামান্য মানুহবিলাকো চৰকাৰী গাঁওবুঢ়াৰ খিতাপ পাই ক্ষমতাৰ গৰাকী হৈছে, এনে ইঙ্গিত প্ৰকাশ কৰিছে। তাৰ উপৰি বহুবচনৰ দ্বাৰা এটা অঞ্চলত যে একাধিক গাঁওবুঢ়া হ'ব পাৰে--মৌজাদাৰহে এজন থাকে এই ভাব প্ৰকাশ কৰিছে। "মোৰ নিচলা মানুহটোক" বোলোতে, 'এসময়ৰ সম্ভ্ৰান্ত বংশৰ বায়নৰ ঘৰৰ ল'ৰা অথচ বৰ্তমান চৰকাৰী গাঁওবুঢ়াৰ বাব নথকাৰ ফলত নিচলা'-এই ভাব বুজাব খুজিছে। এইদৰে মৌজাদাৰণীৰ অন্তৰখন পুতৌ সহানুভূতিৰে কোমল কৰি লোৱাৰ পিছত মৌজাদাৰণীলৈ অনা মেখেলাখন আগবঢ়াই শেষত কাওঁবাওঁকৈ

বাঘে ধৰা দিছে গিৰিয়েকক গাঁওবুঢ়া বিষয়খন দিয়াবৰ কাৰণে, কাৰণ,"হাকিম দেউতাই আই-দেউতাৰ কথা কেতিয়াও নেপেলায়, বেটীয়ে বেচকৈ জানো।"

'কেতিয়াও' আৰু 'বেচকৈ' শব্দ দুটাৰ ওপৰত হেঁচা দি কোৱা ৰংদৈৰ কথাৰ সুৰটোৰে সৈতে ৰংদৈৰ কণ্ঠস্বৰটোও যেন পঢ়ি যাওঁতেই আমি শুনিবলৈও পাইছোঁ।

এনে সংলাপ আৰু কাৰ্যৰ যোগেদি কম সময়ৰ ভিতৰতে চৰিত্ৰসমূহক নাট্যকাৰে জীৱন্ত কৰি তুলিছে।

দাৰোগা মাণিকচন্দ্ৰ বৰুৱাক এটা দৃশ্যতে দুৰ্নীতি-পৰায়ণ, ক্ষমতাৰ অপব্যৱহাৰকাৰী ৰাজ-বিষয়া হিচাপে চিত্ৰিত কৰিছে যি, "আগৰ বৰৰ দুখীয়া পালে পোতক তোলো মই" বা "এচিকতা ক্ষমতাতে ঢোল-ওফোন্দা দিওঁ"–(চালনী আৰু বেজী) বিধৰ সেই সময়ৰ এশ্ৰেণী লোকৰ প্ৰতিনিধি।

মৌজাদাৰ ৰত্নেশ্বৰ হাজৰিকা ডাঙৰীয়া শ্ৰেণীৰ লোকৰ প্ৰতিনিধি। ক্ষমতাৰ অপব্যৱহাৰ নাই কিন্তু কৰ্তব্যত কঠোৰ। মৌজাৰ কাৰণে নিজে ঋণগ্ৰস্ত হৈহে বাধ্যত পৰি ক্ৰোক দিছে। কোনেও সহজে আঁসে নোপোৱা, জটিল ধৰণৰ মানুহ, অথচ তেওঁৰ ৰসবোধো আছে। এই চৰিত্ৰটিৰ বিকাশৰ স্থল আছিল। গাঁওবুঢ়াসকলৰ প্ৰতি চৰকাৰৰ সুবিচাৰৰ কাৰণে তেওঁক চেষ্টা কৰা দেখুৱাব পৰা গ'লহেঁতেন, কাৰণ তেওঁৰ চৰিত্ৰত সহানুভূতিৰ প্ৰৱণতা আছিল।

নায়ক হিচাপে ভোগমনৰ নিজস্ব ক্ৰিয়াশীলতা নাই। বুদ্ধিমতী ঘৈণীয়েকেই তেওঁক সক্ৰিয় আৰু "উচ্চাকাঙ্খাযুক্ত" কৰি তুলিছে। সেয়েহে তেওঁক সহজে ঘটনাৰ সোঁতৰ অধীন হৈ পৰা দেখিবলৈ পাওঁ। বৰচাহাবৰ আৰ্দালি আদিৰ দুৰ্ব্যৱহাৰৰ কথা সুবিধা পায়ো চাহাবক জনাব নোৱাৰিলে, যাৰ বাবে তেওঁ দৰ্শকৰ সহানুভূতি প্ৰায় হেৰুৱাই পেলাইছে। বিপদ সংকটত তেওঁ উপায়হীন, ৰংদৈয়েহে উপায় উলিয়াই দিছে। ভোগমনৰ চৰিত্ৰটো 'ফ্লেট' (flat-স্থিতিশীল ধৰণৰ) চৰিত্ৰ আখ্যা দিব পাৰি। শেষৰ ফালে নিজৰ বুদ্ধিৰে ভদীয়াক সলনি দি গাঁওবুঢ়া বাবটো সোধাই দি অহাতেই যি একণ সক্ৰিয়তাৰ পৰিচয় দিলে।

তেওঁৰ বিপৰীতে নায়িকা ৰংদৈ কিন্তু আকৰ্ষণীয় নাৰী চৰিত্ৰ। আদৰ্শ অসমীয়া গৃহিণী, পতিব্ৰতা, বুদ্ধিমতী আৰু অনাখৰী হ'লেও সংসাৰ-জ্ঞানত অভিজ্ঞা। আৱশ্যকীয় বুদ্ধি-সন্ধিৰে গিৰিয়েকক গাঁওবুঢ়া পতাইহে তেওঁ ক্ষান্ত হ'ল। ঘৰ ক্ৰোক কৰিবলৈ টেকেলা আহোতে তেৰেঁই মিঠা কথাৰে টেকেলাক ভুলাই সিকি এটা ভেটী আগবঢ়াই শেষ চেষ্টা কৰিছিল, যদিও দুৰ্ভাগ্যক্ৰমে গাঁওবুঢ়াজন আহি পোৱাত বিফল হ'ল। টেকেলাৰ লগত কথা-বাৰ্তাত তেওঁৰ বুদ্ধি-কৌশল কেনেকৈ প্ৰকাশ পাইছে তলৰ সংলাপেই তাৰ উদাহৰণ ঃ

ৰংদৈ ঃ (ঢৰাখন আগবঢ়াই দি) আহক, ইয়াতে বহক। মই তামোল-ছালি আনোগৈ।

টেকেলা ঃ আমাৰ বহিবৰ আৰু তামোল খাবৰ সকাম নাই। চৰ্কাৰী কাম কৰি লওঁ তাৰ পাছতহে তামোল-ছালি। (ভোগমন মুৰে-কপালে হাত দি বহি থাকে।)

ৰংদৈ ঃ এ আই, চৰ্কাৰী কাম হ'ল বুলি নো দুখীয়াৰ ঘৰত ছালি এডোখৰো খাই যাব নেপায় নে? বহক, তামোল এখন খায়ো যকচোন। চৰ্কাৰী কাম বুলিলে আমাৰজনৰো এই নিচিনা লৰা-ঢপৰা।

টেকেলা ঃ যাম ক'লৈ? চৰ্কাৰী কাম তহঁতৰ ঘৰতে।

'খাই যাব', 'খায়ো যকচোন' আদি বাক্যাংশত 'যোৱা' শব্দটোৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰু 'আমাৰজনৰো শব্দৰ যোগেদি গিৰিয়েকো যে চৰকাৰী বিষয়া গতিকে চৰকাৰী বিষয়াৰ ঘৰত ক্ৰোকি দিব নালাগে সেই ইঙ্গিত দিছে। শেহত সিকি এটা টেকেলাক ভেটী দি নিজ উদ্দেশ্যত সফল হৈছিলেই, এনে সময়ত ইজন গাঁওবুঢ়া আহি পোৱাত তেওঁৰ কৌশল ব্যৰ্থ হ'ল।

ইয়াৰ পিছত অৱশ্যে ঘৰ ক্ৰোক হ'ল। জেতুকীৰ বাটিটোও সাৰি নগ'ল। ৰংদৈক এই প্ৰথম ভাগি পৰা দেখিবলৈ পাওঁ। ঘৰক্ৰোকৰ অপমানত তেওঁ মূৰ্চ্ছিতা হ'ল। কিন্তু পিচ মুহূৰ্ততে নিজক সংযত কৰি মূৰ্চ্ছা যোৱা গিৰিয়েকেহে উঠাই বুজনি দিছিল, "কপালত যি আছে তাক কোনে গুচাব? তথাপি দুখৰ পিছত সুখ আছে বুলি সকলোৱে কয়।"

কিন্তু ৰংদৈয়ে আৰু সুখৰ মুখ নেদেখিলে ঃ

"হে প্ৰভু, এই দুখুনীৰ কপালত নো ইয়াকে লেখিছিল নে?...... কি কৰিম, মই জানিছো, মোৰ এই জীৱ দেহাৰপৰা বাজ নহয়মানে আৰু মোৰ দুখৰ অন্ত নপৰে!"

এবাৰ খং আৰু বিৰক্তিত গিৰিয়েকক বকি, লঘোনেৰেই গিৰিয়েক চৰকাৰী কামলৈ ওলাই যোৱাত অনুতপ্তা হৈ নিজেও লঘোনে থাকিলে আৰু জীয়েককো লঘোনে ৰাখিলে। এয়ে অসমীয়া গৃহস্থীৰ দাম্পত্য প্ৰেমৰ চানেকি। পাশ্চাত্যৰ অনুকৰণত ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম কৰিবলৈ গ'লেই সি হ'ব "জগৰামগুলৰ প্ৰেমাভিনয়"। সেই সময়ৰ নাটক বিলাকত, গোহাঞিবৰুৱাই নিজেও আন নাটকত দাম্পত্য প্ৰেমৰ চিত্ৰ এনে যথাৰ্থ ৰূপত দেখুৱাব পৰা নাই বুলিলেও অত্যুক্তি নহ'ব। ৰংদৈৰ চৰিত্ৰ ৰাউণ্ড (Round-গতিশীল ধৰণৰ) বিধৰ চৰিত্ৰ বুলিব পাৰি।

'গাঁওবুঢ়াৰ' লগত দুৰ্গা-প্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱাৰ 'মহৰী'ৰ ভাল ৰিজনি আছে। 'মহৰী'ত চাহ-বাগানৰ চাহাব আৰু কৰ্মচাৰীক লৈ আৰু চাহাবৰ ব্যক্তিগত জীৱনক লৈ ব্যঙ্গ কৰা হৈছে যদিও তাৰ মাজেদি সমাজৰ এটা দিশৰ বাস্তৱ চিত্ৰ ফুটি উঠিছে। ইয়াত ব্যঙ্গ-বিদ্ৰূপৰ স্থান বেছি। 'গাঁওবুঢ়াৰ' আগৰ ৰচনা হিচাপে এই নাটকে 'গাঁওবুঢ়া'ৰ ৰচনাত

স্বাভাৱিকতে আদৰ্শ আৰু প্ৰেৰণা যোগাইছে।

'গাঁওবুঢ়া' নাটকত আৰু 'ভানুমতী', 'লাহৰী' এই উপন্যাস দুখনত গোহাঞিবৰুৱাৰ সাহিত্যিক ব্যক্তিত্বৰ সম্যক স্ফুৰণ ঘটিছে। আন নাটকত সেই পৰিমাণে কৃতকাৰ্যতা লাভ কৰিব পৰা নাই। মুঠতে, ৰায়বাহাদুৰ ফণীধৰ চলিহাদেৱৰ ভাষাত, "গাঁওবুঢ়া অসমত বৃটিছ শাসনৰ আদি-ছোৱাৰ নিভাঁজ চিত্ৰ।"

।। শেৱালিৰ সৌৰভ বিচাৰি।।

পূব-পশ্চিমৰ আকোলা-আকোলি

বৰকাকতীদেৱৰ লগে লগে অসমীয়া কবিতাৰ নৱন্যাস যুগৰ টোটো সম্পূৰ্ণ মাৰ গ'ল। নৱন্যাস যুগটোৱে আমাৰ কবিতাত সম্পূৰ্ণতা লাভ কৰিলে নে নাই আৰু নৱন্যাসৰ লক্ষণসমূহে কেনেভাৱে কি কি ৰূপত পৰিস্ফুট হৈ পৰিল সি এটা সুকীয়া আলোচনাৰ বিষয়। কিন্তু বৰকাকতীৰ কবিতাত এই নৱন্যাস যুগটোৱে যে এটা পৰিণতি লাভ কৰিলে এই কথা আমি বিচাৰ কৰিব পাৰো।

অসমীয়া সাহিত্যৰ এই যুগটোৰ বিচাৰত বৰকাকতীদেৱৰ অভিভাষণখন অতি মূল্যবান আৰু দিক্-দৰ্শক। বৰকাকতীৰ কবিতাৰো ৰসাস্বাদন কৰিবলৈ যাওঁতে তেখেতৰ এই বিচাৰধাৰা আৰু দৃষ্টিভঙ্গীৰ লগত সহৃদয়তা স্থাপন কৰি লব লাগিব। 'সহৃদয়তা' নহলে ৰসাস্বাদন সম্ভৱ হ'ব কেনেকৈ? গতিকে কবিৰ শেৱালি বনলৈ আমি কবি যোৱা বাটেই যাবলৈ চেষ্টা কৰিম।

তেখেতৰ বিচাৰধাৰা হ'ল এনেকুৱা ঃ শ্ৰেষ্ঠ সাহিত্য মাত্ৰেই চিৰন্তন আৰু সাৰ্বজনীন, গতিকে মূলত ঃ এক ; ভৌগোলিক, প্ৰাকৃতিক বৈশিষ্ট্য ভেদে প্ৰকাশ-ভঙ্গীৰ মাত্ৰ যি পাৰ্থক্য। আৰু সাহিত্য বা যিকোনো সৃষ্টি মাত্ৰেই প্ৰধানত ঃ মন্ময়। গতিকে, স্বাভাৱিকতে ইংৰাজী ৰোমাণ্টিক সাহিত্যৰ প্ৰভাৱত গঢ়ি উঠা ভাৰতীয় নৱন্যাস সাহিত্য "বিনামেঘে বজ্ৰপাত" নহয়। ইয়াক গ্ৰহণ কৰিবলৈ আমাৰ অন্তৰ অপ্ৰস্তুত নাছিল, ই মাত্ৰ "পুনঃ প্ৰস্তুতি"ৰহে কথা।পাশ্চাত্য সাহিত্যৰ যিবিলাক প্ৰধান লক্ষ্মণ ; সেই লক্ষণসমূহ লক্ষণ বা প্ৰৱণতা স্বৰূপে আমাৰ প্ৰাচীন সাহিত্যতো বিদ্যমান। সেই লক্ষণ বা প্ৰৱণতাসমূহ হ'ল, মানৱতাবাদ, প্ৰকৃতিপ্ৰীতি, ৰহস্যবাদ আৰু মন্ময়তা। ৰাজনৈতিক, সামাজিক, নানা কাৰণত আমাৰ এই প্ৰৱণতাসমূহ বিকশিত হ'বলৈ নাপালে। সেয়ে "পুনঃ প্ৰস্তুতি"ৰ মূল কথা।

গতিকে পাশ্চাত্যৰ ৰোমাণ্টিক সাহিত্যই আমাৰ কবিতাৰ এটা অংশক 'অনিৰ্বচনীয়তাৰ এটা সুৰ' জগাই ভাৰতীয় ৰহস্যবোধৰহে ওচৰ চপাই দিলে। আমাৰ বৈষ্ণৱ সাহিত্য পোনপটীয়াকে মন্ময় নহ'লেও মহাপুৰুষ দুজনাৰ "হৃদয়ৰ তাপ আৰু

প্ৰাণৰ পোহৰ" আৰু "স্বীয় প্ৰতিভা আৰু কল্পনাই" তাক জীৱন্ত কৰি তুলিছিল। আৰু মানৱতাবাদ ? "আমাৰ এই ভাগৱতী সাহিত্যকো কলাৰ কাৰণেই কলা নুবুলি মানৱতাৰ কাৰণেহে কলা বুলি ক'ব পাৰি।" এই সাহিত্য, "ভাৰতীয় চিৰন্তন আদৰ্শৰ সাহিত্য, যি সাহিত্য অনুপ্ৰাণিত হৈ পৰিছে, বেদান্ততত্ত্বৰ দ্বাৰা, যি সাহিত্যৰ মৰ্ম কথা হৈছে 'বসুধৈৱ কুটুম্বকম্'।" (ভাষণ ঃ পৃষ্ঠা ১৫) আৰু সকলো শ্ৰেষ্ঠ চিৰন্তন সাহিত্যৰে ধৰ্মৰ লগত সম্পৰ্ক। সাহিত্যত এই ধৰ্মৰে নামান্তৰ হ'ল মানৱতাবাদ। প্ৰেম, প্ৰীতি, স্নেহ, দয়া-দাক্ষিণ্য, ক্ষমা-কৰুণা, আত্মত্যাগ আদি মানৱ প্ৰেমৰ বহু বিচিত্ৰ অভিব্যক্তিয়ে এই মানৱতাবাদৰ লক্ষণ। "সাহিত্য এই জীৱন প্ৰকাশক, গতিকে ধৰ্ম প্ৰকাশকো। (ভাষণ ঃ পৃষ্ঠা ৭৭)। গতিকে যি কোনো শ্ৰেষ্ঠ সাহিত্যই জাতীয়তাৰ সীমাৰ মাজেদি আন্তৰ্জাতিক হ'ব লাগিব। ভাৰতীয় সাহিত্যই ভাৰতীয় ঐতিহ্য এৰি থিয় হ'ব নোৱাৰে। ভাৰতীয় ঐতিহ্যৰ মূলত আমাৰ ধৰ্ম আৰু তাৰ 'চৰম ঘোষণা' উপনিষদ, যি জগতৰ মূলতত্ত্ব, "সেই এক অদ্বিতীয় সত্য" বুলি কৈছে। যি সত্য, "এফালে অবাঙ্মনসগোচৰ যদিও (নিৰ্গুণ) আনফালে "ৰসো বৈ সঃ"—ৰসো তেৱেঁই হৈ আছে বুলি ঘোষণা কৰিছে। ৰসতো অবাঙ্মনসগোচৰ নহয়, ৰস যে বাক্য মনে ভৰপুৰ। সেই দেখিয়েই জগতত ইমান সৌন্দৰ্য, ইমান আনন্দ, ইমান প্ৰেম-প্ৰীতি, দয়া-স্নেহ, সখ্য, বন্ধুত্ব, ভ্ৰাতৃত্ব, সেই দেখিয়েই জগতত চাৰিওফালে ইমান পুলক, আনন্দ, বিস্ময়।" (সংস্কৃতি আৰু উপনিষদ--সাহিত্য সভাৰ স্মৃতি গ্ৰন্থ নিবন্ধমালা'ত প্ৰকাশিত বৰকাকতীৰ প্ৰবন্ধ। পৃষ্ঠা ৮)

এইখিনিলৈকে বৰকাকতীৰ বিচাৰধাৰা আৰু নিজস্ব দৃষ্টিভঙ্গিৰ এটি থুলমুল পৰিচয় লাভ কৰিলো। এই বিচাৰধাৰা আৰু দৃষ্টিভঙ্গি বিশেষ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ ; ইয়াৰ দ্বাৰায় কবিৰ জীৱনত, সাহিত্যত, ভাৰতীয় ঐতিহ্যৰ প্ৰভাৱ, পাশ্চাত্য প্ৰভাৱ, ৰবীন্দ্ৰ প্ৰভাৱ, প্ৰেম, সৌন্দৰ্য, ভ্ৰাতৃত্ব সম্পৰ্কে কবিৰ ধাৰণাৰ বিষয়ে সম্যক উপলব্ধি হব বা সেই উপলব্ধিত ই সহায়তা কৰিব।

গতিকে পাশ্চাত্যৰ সংস্পৰ্শই আমাক নতুন বিষয়বস্তুতকৈও নতুন সুৰ এটা দিলে, যি সুৰত আমাৰ কবিসকলৰ অন্তৰ সঞ্জীৱিত হৈ উঠিল। আমাৰ নতুন সুৰীয়া সাহিত্যই থুনুক-থানাক মাতৰপৰা পাটগাভৰুৰ 'ন যযৌ ন তস্থৌ' অৱস্থা (চন্দ্ৰকুমাৰ), কেৰুমণি 'থুৰিয়া' (বৰবৰুৱা) পিন্ধি 'ওৰণি' লৈ (গোহাঞিবৰুৱা) পূৰ্ণ যৌৱনা হৈ প্ৰিয়তমালৈ কাউৰীঠেঙীয়া আখৰেৰেই প্ৰেম-পত্ৰ দিব পৰা হ'ল (হেম গোস্বামীৰ 'প্ৰিয়তমাৰ চিঠি')। পিছলৈ অৱশ্যে এই প্ৰেমপত্ৰৰ মহিমা আৰু বাঢ়িল ঃ

পত্ৰৰ মহিমা দেখি বাঢ়িছে কৌতুক
দিলা নে কি তুমি তাত বসন্ত যৌতুক ?—নেওগ।

পিছৰ যুগৰ কবিসকলৰ হাতত ৰূপে, ৰসে, বৰ্ণে, গন্ধে দোকোল-দাকাল হৈ

নৱন্যাস যুগৰ এই নিটোল ৰূপটো ধৰা দিছে আৰু বৰকাকতীৰ কবিতাত সি তাৰ স্বাভাৱিক পৰিণতিলৈ আগবাঢ়িছে। এই পৰিণতি কি? ৰহস্যবাদ। নৱন্যাসৰ পৰিণতি ৰহস্যবাদ। বৰকাকতীৰ বিভিন্ন বিষয়ক সকলো কবিতাৰ মাজেদি এই ৰহস্যৰ সুৰটোৱেইহে যে কেতিয়াবা স্ফুট আৰু কেতিয়াবা অস্ফুট ৰূপত ৰণিত ধ্বনিত হৈ উঠিছে অৰ্থাৎ ৰহস্যৰ সুৰটোৱেইহে যে কবিৰ জীৱনৰ মূল সুৰ, বৰ্তমান আলোচনাত তাকে দেখুৱাবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে। প্ৰকৃতিৰ সৌন্দৰ্যত, প্ৰিয়াৰ ৰূপত, প্ৰেমৰ আকৰ্ষণ-বিকৰ্ষণত, বন্ধু-ভ্ৰাতৃৰ বিয়োগ-বেদনাত, দাৰ্শনিক সত্যৰ উপলব্ধিত, সকলোতে একেটা সুৰেই ধ্বনিত বা ৰঞ্জিত হৈছে ঃ 'নিতে নৱৰূপ তাৰ'।

কবি আৰু চন্দ্ৰ ঃ কবিৰ 'চন্দ্ৰ'

বৰকাকতীৰ এই ৰহস্যবাদৰ প্ৰধান উৎস হ'ল ভাৰতীয় ঐতিহ্য, প্ৰধানকৈ উপনিষদ ; আৰু প্ৰভাৱ হ'ল, শ্যেলী, কীট্‌চ, টেনিচন আদি পাশ্চাত্যৰ ৰোমাণ্টিক কবিসকল, বৈষ্ণৱসাহিত্য, আৰু ৰবীন্দ্ৰনাথ। কিন্তু এই ৰবীন্দ্ৰনাথৰ কাব্য-জীৱনৰো প্ৰধান উৎস কি? "আজি আমাৰ বিশ্ববৰেণ্য কবি, কবি-বিহঙ্গ ৰবীন্দ্ৰনাথো উধাও হৈছিল এই অনন্ত আকাশলৈকে যাৰ অন্ন-জল আছিল উপনিষদ, ফলমূল বৈষ্ণৱকবিতা, ৰ'দ-বতাহ বায়ুমণ্ডল এলিজাবেথীয় যুগৰ ৰোমাণ্টিক কাব্যসাহিত্য আৰু নানা জ্ঞান-বিজ্ঞানৰ ৰ'দকাচলিৰে মানৱজীৱন।" (ভাষণ ঃ পৃঃ ৭৮) উভয়ৰে উৎস একে ; এজনৰ প্ৰভাৱেই বাকীবিলাকৰ আৰু বাকীবিলাকৰ প্ৰভাৱেই এজনৰ হ'ব পাৰে। এয়ে বৰকাকতীৰ ওপৰত ৰবীন্দ্ৰ প্ৰভাৱৰ মূল কথা। ৰবীন্দ্ৰনাথক সেই প্ৰভাৱসমূহে পূৰ্ণতম ৰূপত মধ্যাহ্ন সূৰ্যৰদৰে উজ্জ্বলকৈ তুলিছিল। গতিকে এই 'বেলিৰ পোহৰ' স্বাভাৱিকতেই কবিৰ ওপৰতো পৰিব,--ইয়াত ধাৰ ঋণৰ প্ৰশ্নই নুঠে। যি জ্যোতিয়ে বেলিক জ্বলাইছে সেই জ্যোতিয়ে চন্দ্ৰকো উজ্জ্বল, শীতল কৰি তুলিছে।

সৃষ্টিৰ মূলত যি তত্ত্ব, সি সত্য, কিন্তু অবাঙ্মনসগোচৰ। তেওঁ ৰস স্বৰূপো, গতিকে ৰসৰ মাজেদি তেওঁৰ উপলব্ধি সম্ভৱ। এই উপলব্ধিৰ অৰ্থ প্ৰাপ্তি নহয়। প্ৰাপ্তিত আছে তৃপ্তি, ই ইন্দ্ৰিয়জ। গতিকে প্ৰাপ্তিত আছে অপূৰ্ণতা। আকৌ ৰসৰ মাজেদি বা ৰূপৰ মাজেদি কেতিয়াবা তাৰ উপলব্ধি হোৱাৰ ধাৰণা হলেও সেই উপলব্ধিৰ স্বৰূপটো বুজিবলৈ চেষ্টা কৰিলেই সেই সত্য হঠাৎ নিৰুদ্দেশ হৈ যায়। প্ৰাপ্তি আৰু উপলব্ধি দুয়োটায়ে কবিৰ অন্তৰত পৰম তৃষ্ণাকেই জ্বলাই দিয়ে, গতিকে দুয়োটাই অপ্ৰাপ্তিৰে নামান্তৰ। এই সত্য 'দূৰৈতো, ওচৰতো', কেতিয়াবা নয়নৰ সম্মুখত, কেতিয়াবা নয়নৰ মাজত ;তেওঁ সত্য স্বৰূপ, জ্ঞান স্বৰূপ,অনন্ত স্বৰূপ চিৰ ৰহস্যময় চিৰ সুন্দৰ, 'নিতে নৱৰূপ তাৰ'। কবিৰ এই ৰহস্যময় চিৰসুন্দৰজন, যাক পায়ো পোৱা নাই, যাক নাপায়ো

পোৱাৰ উপলব্ধি হৈছে, যি দূৰৈতে থাকিও ওচৰত আৰু ওচৰত থাকিও দূৰৈত, অতি দূৰৈত, তেৱেঁই বৰকাকতীৰ কবিতাত 'চন্দ্ৰ' এই প্ৰতীক ৰূপ লৈছে। আগতেই কোৱা হৈছে যে এই পোৱা আৰু উপলব্ধি কৰা দুটা সুকীয়া অৱস্থা। আকৌ উপলব্ধি আৰু সমাধি দুটা সুকীয়া অৱস্থা। সমাধি সাধকৰ, উপলব্ধি শিল্পীৰ। উপলব্ধিত কবিৰ সুকীয়া সত্তা লোপ নাপায়। ৰহস্যবাদী কবিৰ এই উপলব্ধিৰ নিৰ্দিষ্ট স্বৰূপ এটা নাই ; ইয়াৰ সীমা অনন্তত। কিন্তু প্ৰাপ্তি, নিৰ্দিষ্ট আৰু সান্ত। গতিকে এই উপলব্ধি সদায়ে ৰহস্যময়, সদায়ে অপূৰ্ণ যিহেতু ই অসীম। আৰু পোৱাৰ তৃপ্তিও যিহেতু সসীম আৰু খণ্ডেকীয়া, গতিকে তাতে অপূৰ্ণতাৰ বীজ নিহিত। আনহাতে এই প্ৰাপ্তিৰ মাজেৰেই উপলব্ধি লৈ যাব লাগিব, সীমাৰ মাজেদিয়ে অসীমক বিচাৰিব লাগিব। উপলব্ধিৰ স্বৰূপো জানিব লাগিব। এই বিচৰাই কবিৰ জীৱনৰ সাধনা আৰু এই নোপোৱাতেই কবিৰ ৰহস্যবাদৰ মূল তত্ত্ব নিহিত।

বিভিন্ন কবিয়ে তেওঁলোকৰ কাব্য জীৱনত চৰাই, পখিলা, প্ৰিয়া, 'তুমি' আদিক একোটা প্ৰতীক হিচাপে লয়। বৰকাকতীৰ প্ৰতীক হ'ল চন্দ্ৰ। 'শেৱালি' আৰু 'চন্দ্ৰহাৰ'ৰ চন্দ্ৰ সম্পৰ্কীয় কবিতা কেইটাত আমি এই সম্পৰ্কে বহলাই জানিব পাৰিম। বৰকাকতীৰ অন্যান্য কবিতাসমূহতো এই চন্দ্ৰ বা চন্দ্ৰবাচক শব্দৰ বহুল প্ৰয়োগ মন কৰিব লগীয়া। অকল সেয়ে নহয়, চন্দ্ৰক য'ত য'ত উপমা স্বৰূপেও লৈছে, বহুক্ষেত্ৰত সাধাৰণ কবি-প্ৰসিদ্ধি স্বৰূপে মাত্ৰ লোৱা নাই, এটা মিষ্টিক ব্যঞ্জনাও লগতে আহি পৰিছে। কবি 'শেৱালি'ৰ কবি নহয়, 'চন্দ্ৰ'ৰহে। শেৱালি সেই 'চন্দ্ৰ'ৰে পূজাৰ ফুল। শেৱালিৰ নিষ্কলঙ্ক শুভ্ৰতাই কবিৰ সেই 'নিষ্কলঙ্ক' চন্দ্ৰৰেই আভাস দিয়ে, সেই কাৰণেই শেৱালি নামটোৰ প্ৰতি কবিৰ আকৰ্ষণ নেকি ?[১]

সি যি নহওক, কবিৰ 'চন্দ্ৰ' যে আকাশৰ চন্দ্ৰ নহয় এই কথা দোহাৰি নকলেও হ'ব। উপগ্ৰহ চন্দ্ৰৰ আঁউসী আছে, খণ্ডিত অৱস্থা আছে, কলঙ্কও আছে, কিন্তু কবিৰ চন্দ্ৰ চিৰ পূৰ্ণিমাৰ ; চিৰ নিষ্কলঙ্ক, চিৰ সুন্দৰ। কবিৰ হৃদি-জলধিত এই চন্দ্ৰৰ প্ৰতিবিম্ব (?) পৰি যিটি চন্দ্ৰ জ্বলাই তুলিছে তাৰ পূৰ্ণতা নাই, আছে মাথো পূৰ্ণতা লাভৰ তৃষ্ণা। এয়েই কবিৰ চিৰসুন্দৰৰ তৃষ্ণা, পৰম-তৃষ্ণা। গোটেই জীৱন কবিয়ে পূৰ্ণতা বিচাৰি এই জোনৰ পাচে পাচে লৰি ফুৰিছে আৰু জোনেও চিৰকাল লুকাভাকু খেলি খেলি লৰি আঁতৰি গৈছে।

১৯১৭ চনতে লিখা 'চন্দ্ৰবদন' কবিতাটিতে কবিৰ এই ৰহস্যময় ভাৱৰ উন্মেষ দেখিবলৈ পাওঁ। জোনৰ 'বদনসুধা' বা বাহ্যিক ৰূপটোৰ প্ৰতি আকৰ্ষণেই তেতিয়া স্বাভাৱিকতে কবিৰ আছিল প্ৰবল। ইয়াৰ পিছত ১৯২৩ চনত লিখা 'ভাব' আৰু ১৯২৪ চনৰ 'সুন্দৰ' কবিতাত এই জোনৰ আকৰ্ষণত কবিৰ অন্তৰ-সমুদ্ৰত জোৱাৰ উঠিবলৈ আৰম্ভ কৰিছে এনে এটা ইঙ্গিত সুস্পষ্ট হয় ঃ

কোন সি ইন্দু, হৃদয় সিন্ধু
উথলি উঠিছে
ধিয়াই সদা? (ভাব)

কবিৰ চিৰসুন্দৰ জন এই ইন্দুৰদৰেই সুন্দৰ এই ধাৰণা শক্তি

১ শেৱালি ফুল কবিৰ বৰ প্ৰিয় আছিল। তেখেতসকলৰ যিটো পুৰণি ঘৰ আনক বিক্ৰি কৰিলে তাত এতিয়াও এজোপা শেৱালি গছ আছে। এই ঘৰটোৰ কথা মৃত্যুৰ পোন্ধৰ দিনমান আগতে মাত্ৰ লিখকক কৈছিল। —লিখক

শালী হৈছে এবছৰৰ পিছ ত লিখা 'সুন্দৰ' কবিতাটোত । অন্তৰৰ এই শিৱ-সুন্দৰজনেই কবিৰ অন্তৰ সাগৰত জোৱাৰ-ভাটা তুলিবলৈ আৰম্ভ কৰিছে যদিও অন্তৰৰ এই অস্পষ্ট অব্যক্তজন 'চন্দ্ৰ' ৰূপত এতিয়াও ব্যক্ত হোৱা নাই। তেওঁৰ কাৰ্যৰ সাদৃশ্যতহে ইন্দুৰ লগত তুলনা কৰিব পাৰিছে। চিৰসুন্দৰ আৰু ইন্দু এতিয়াও এক হোৱা নাই ঃ

সুন্দৰ তুমি চিৰসুন্দৰ,
ইন্দুৰ দৰে অ' মোৰ প্ৰিয়
হৃদিজলধিত তুলিছা সদায়
জোৱাৰ-ভাটা অ' মোৰ শিৱ। (সুন্দৰ)

একে সময়তে লিখা 'চিৰসুন্দৰ' কবিতাতো চিৰসুন্দৰ আৰু জোন অভেদ হৈ পৰা নাই। ইয়াতো তেওঁ, 'জোনটিৰ দৰে চিৰসুন্দৰ' হৈয়ে আছে আৰু কবিৰ চাতকী হিয়াই গীতেৰে, সুৰেৰে তেওঁকেই পাবলৈ চেষ্টা কৰি ব্যৰ্থ হৈছে ঃ

সুৰেৰে সোপান গাঁথি
উঠিমৰে আলাসত....(চিৰসুন্দৰ,১৯২৪)

এই যে সুৰৰ সোপান, কবিৰ জীৱনৰ সকলোৰোৰ ছন্দ-গীত-গান, সকলোৰে মাজেদি চিৰসুন্দৰ জনক লাভ কৰাৰেই আৰাধনা চলিল কবিৰ গোটেই জীৱনত। কিন্তু কবিৰ চিৰসুন্দৰ জন, সম্প্ৰতি জোনৰ লগত সম্পূৰ্ণ অভেদ হৈ নপৰিলেও,দুয়ো দুয়োৰো ইমান ওচৰ চাপি আহিল যে কবিৰ জীৱনৰ তত্বজ্ঞান উপলব্ধিৰ বেলিৰ পোহৰত এই চন্দ্ৰ উজ্জ্বলতম আৰু পূৰ্ণতম ৰূপত, জ্যোতিৰ্ময় চিৰসুন্দৰৰ লগত এদিন সহজে অভেদ হৈ গ'ল। কবিৰ উপলব্ধিৰ এই মানসিক স্তৰ বা অৱস্থা প্ৰকাশক কবিতা। 'শেৱালি' আৰু 'চন্দ্ৰহাৰত' নাই যদিও আন কোনো প্ৰকাশিত বা অপ্ৰকাশিত কবিতাত থাকিব পাৰে, নাথাকিলেও 'চন্দ্ৰহাৰ'ৰ 'চন্দ্ৰ' কবিতাত সেই উপলব্ধিৰে এটা ৰূপ প্ৰকাশিত হৈছে। ৰচনাৰ সময় ইয়াত দিয়া নাই, তথাপি এই অৱস্থাটো তেওঁৰ প্ৰেমৰ কবিতাবিলাক ৰচনাৰ পাছৰ বুলি অনুমান কৰিবৰ কাৰণ আছে। যি কি নহওক, 'চন্দ্ৰ' কবিতাত কবিৰ সেই চিৰসুন্দৰজন যে মানুহৰ সৃষ্টিৰ প্ৰথম দিনাই পূৰ্ণচন্দ্ৰ ৰূপত (সিদিনা পূৰ্ণিমা নিশা) উদিত হৈছিল সেই কথা কবিৰ প্ৰথম উপলব্ধি হ'ল। "তেৱেঁই জগতৰ মূল সত্য আৰু

সেই সত্য জ্ঞানময়, চিন্ময়, আনন্দময় আৰু তেওঁ নিজেও সেই সত্যেৰে সৈতে একেই।" (সংস্কৃতি আৰু উপনিষদঃ নিবন্ধমালা)

জ্বলিলা সুন্দৰ কোন সিদিনা পূৰ্ণিমা নিশা
মানুহে প্ৰথমে যাৰ পালে পৰিচয়। (চন্দ্ৰ)

মানুহেই প্ৰথমে তেওঁৰ পৰিচয় পালে, আন জীৱ-জন্তুৱে নহয়। মানুহৰ অন্তৰতে তেওঁ প্ৰথম 'সৌন্দৰ্যৰ অগ্নিকণা' ছটিয়াই দিলে। কবিৰ অন্তৰতো পৰম তৃষ্ণা ৰূপ আন এটা চন্দ্ৰ জ্বলাই দিলে। কিন্তু জ্বলাই দিলে নে সেই চন্দ্ৰয়ে কবিৰ অন্তৰতে উদয় হ'ল- 'সুদুৰ নভত নে কি, নতু মোৰ হৃদয়ৰ গভীৰ তলিত?' -'নুবুজো উদিলা কেনি হৃদয়ে নে আকাশেদি ক'ৰবাৰ কোটি কোটি যোজন দূৰতে?' (চন্দ্ৰ) নাইবা আকাশ আৰু হৃদয়ৰ চন্দ্ৰ মূৰ্ত্তিতে এক নে একেটিয়ে সৃষ্টিৰ লগতে দুটি হ'ল? কোনটো সত্য, কোনটো মায়া? কোনটো বিম্ব, কোনটো প্ৰতিবিম্ব? কবিয়ে কোনো তত্বৰ প্ৰমাণ বিচৰা নাই, বিচাৰিছে উপলব্ধি। আৰু ইয়ো 'ৰহস্য' হৈয়ে থাকিল। এই চন্দ্ৰ হৃদয়ৰ নে আকাশৰ , বা এই চন্দ্ৰৰূপী চিৰসুন্দৰ জনেই বা কোন, -'সেইটোৱেইতো ৰহস্য যিটো ভেদ কৰিবলৈ মই নিজেও সমৰ্থ নহওঁ।" (পাতনিঃ চন্দ্ৰহাৰ) কিন্তু কবিয়ে জানে যে এই চন্দ্ৰই কবিৰ অন্তৰত যি তৃষ্ণা জ্বলাই তুলিছে সেই তৃষ্ণাৰ নিবৃত্তি হ'ব এই চন্দ্ৰৰ লগত পূৰ্ণমিলনৰ উপলব্ধিত। এই পূৰ্ণতাৰ কাৰণে কবিৰ অন্তৰৰ চিৰন্তন আকুলতা, বিৰহৰ সকৰুণ 'অহৰহ হা হা ধ্বনি'। এই বিৰহ 'বিশ্বভৰা বিৰহ', চিৰন্তন অপূৰ্ণতাৰ বিৰহ। আমাৰ জোনটোৰ পূৰ্ণিমা মাহেকত এদিন, কিন্তু কবিৰ অন্তৰৰ জোনটো চিৰকাল অৰ্ধ হৈয়ে ৰ'ল। আনহাতে কবিৰ পৰম আৰাধ্য যি জোন তেওঁ কিন্তু চিৰপূৰ্ণ, চিৰসুন্দৰ আৰু শিৱও ঃ

এটি জোতি জগতৰ গঙ্গাধৰ শিৰোমণি
মঙ্গলৰ চিৰন্তন
অনিৰ্বাণ লেখা

আৰু কবিৰ হৃদয়ৰ তৃষ্ণাৰ জোন ঃ

হৃদয়ৰ চন্দ্ৰ মোৰ
অৰ্ধ দেখা পালো
পূৰ্ণ হায় পূৰ্ণিমাৰ
নহল এদিন ;
সন্দেহৰ চিৰ প্ৰশ্ন
জ্বলিল প্ৰাণত
অৰ্ধচন্দ্ৰ ৰূপে হাঁহি
এটা বেঁকা চিন। (অৰ্ধ চন্দ্ৰ ঃ চন্দ্ৰহাৰ)

'চন্দ্ৰহাৰ'ত প্ৰকাশিত 'বিৰহত' নামৰ কবিতাটোতো (ৰচনাৰ সময়ৰ উল্লেখ নাই) সেই

একেটা ভাবেই প্ৰকাশিত হৈছেঃ

ঘুৰি ঘুৰি অহা
একেটি জোনৰ
পূৰ্ণিমাতে চোন
নাপালো হৰলই এদিনো লীন।

কবিৰ একেবাৰে শেষ বয়সৰ ৰচনা 'কবিৰ চন্দ্ৰ' কবিতাত (চন্দ্ৰহাৰ) স্পুটনিকে চন্দ্ৰ জয় কৰিলেও কবিৰ অন্তৰৰ চন্দ্ৰক কেতিয়াও ম্লান কৰিব নোৱাৰে, এই ভাবটোকে প্ৰকাশিত কৰিছেঃ

একেদৰে একেদৰে হৃদয়ৰ চন্দ্ৰ মোৰ
একেদৰে হৃদয়ত জ্বলিব সদায়।

ইয়াৰ দ্বাৰা কবিয়ে আধুনিক কবিতাৰ ধাৰাটোৰ প্ৰতিও কটাক্ষপাত কৰিছে। এই সম্পৰ্কে পিছত আলোচনা কৰা হ'ব।

কবি
আৰু সুন্দৰ

তথাপি কবিৰ 'চন্দ্ৰ' ৰহস্য। তেৰেঁই যে সত্য-শিৱ-সুন্দৰজন এই বিষয়েও কবি নিঃসন্দেহ। তেওঁ তেনেহলে ক'ত? হৃদয়ত নে আকাশত? তেওঁ হৃদয়তো, আকাশতো। অৰ্থাৎ তেওঁ আছে নিজৰ মহিমাত। সৃষ্টি হ'ল তেওঁৰে সেই মহিমা। এই বিশ্ব প্ৰকৃতি আৰু এই মানৱ হৃদয়, ইয়াৰ ভিতৰতে নহয়, ইয়াৰ মাজেদিয়ে, তেওঁৰ সন্ধান মিলিব।

(এইখিনিতে এটা কথা বিশেষ মন কৰিবলগীয়া। এই বিশ্ব-প্ৰকৃতি আৰু মানৱ-হৃদয়ৰ মাজেদি সেই চিৰৰহস্যজনৰ সন্ধান যে মিলিবই এনে এটা 'প্ৰাপ্ত তত্ত্ব' তেওঁলোকে স্বীকাৰ কৰি লোৱা নাই। * স্বীকাৰ কৰি ললে বৈষ্ণৱ যুগৰ লগত নৱন্যাস যুগৰ পাৰ্থক্য বিশেষ নাথাকিব-যি কাৰণে বৰকাকতীয়ে ৰবীন্দ্ৰনাথ, 'অল্ডওৱাইন ইন এ নিউ বটল' নহয় বুলি প্ৰতিবাদ কৰিছে। প্ৰকৃততে নহয় কাৰণেই বৰকাকতীৰ কবিতা ৰহস্যবাদী হৈ পৰিছে, তেওঁৰ ৰহস্য ৰহস্যময় হৈয়ে ৰৈছে।)

এই সন্ধানৰ চেষ্টাই বৰকাকতীৰ সকলোবিলাক কবিতাৰ মাজেদিয়ে চলিছেঃ

সত্যৰ যে প্ৰকাশ
সুন্দৰ এই
বিশ্ব জগত
থাকোঁতে পৰি
সুন্দৰ ক'ত

হৃদয়ৰ মোৰ
এয়ে যে বিননি
জীৱন ধৰি। (সুন্দৰ ঃ১৯২৪ চন)

* 'বেলিৰ পোহৰ'– মণিদীপ ঃ১ম বছৰ ১১ শ সংখ্যাৰ বৰকাকতীৰ প্ৰবন্ধ দ্ৰষ্টব্য।

এই বিশ্ব-জাগতিক সৌন্দৰ্য কবিৰ চকুৰ আগত. তথাপি কবিৰ বিননি ৰ'ল কিয় ?

কাৰণ প্ৰকৃতিৰ সৌন্দৰ্যও 'কলিজাৰ তেজ, নিৰাশ প্ৰেমৰে ৰাঙলি ফুল'। প্ৰকৃতিৰ সৌন্দৰ্যৰ মাজেদিও সুন্দৰৰ সঙ্গ লাভ বা পূৰ্ণ উপলব্ধি তেনেহলে সম্ভৱ নহ'ল । প্ৰেমৰ এই নিৰাশা 'সান্ত-প্ৰেমৰ' অনন্ত-প্ৰেম'ৰ লগত পূৰ্ণমিলন নোহোৱা জনিতহে–'ওমৰৰ সুৰাৰ প্ৰভাৱ-জনিত নহয়'। (শ্ৰীযুত যজ্ঞেশ্বৰ শৰ্মাদেৱৰ শেৱালিৰ পাতনি চাওক) আৰু আকাশৰ জ্যোতিষ্কমণ্ডলী ?

সিহঁতো যে জুই
এই বুকুৰেই,
জলন্ত বিৰহে
দহিছে হাঁয়। (সুন্দৰ)

যি সুন্দৰক জানিবলৈ কবি জাগতিক সৌন্দৰ্যৰ কাষ চাপিছিল, সেই সৌন্দৰ্যও কবিৰ সেই সুন্দৰেই ছুটিয়াই যোৱা ফিৰিঙতিহে ; সিহঁতো চিৰসুন্দৰজনক নোপোৱাৰ বিৰহতে 'নিৰাশ প্ৰেমৰে ৰাঙলি ফুল' আৰু জ্বলন্ত বিৰহ'ত আপুনি দগ্ধ। সেই জাগতিক সৌন্দৰ্যই কেনেকৈ কবিক চিৰ-সুন্দৰৰ সন্ধান দিব পাৰিব ? গতিকে সৌন্দৰ্যৰ তত্ত্ব বিচাৰি কবিয়ে মূলত ৰহস্যকে পালেগৈ। সৌন্দৰ্যৰ সীমা অসীমতহে,– চিৰসুন্দৰত। সীমাৰ ভিতৰৰ খণ্ডেকীয়া প্ৰাপ্তিৰ মুহূৰ্ততে তাৰ সীমা বিস্তীৰ্ণ হৈ ক্ৰমে ভূমাত বিলীন হৈ পৰে। সুন্দৰেই সত্য, শিৱ হৈও– অনিৰ্বচনীয়, ৰহস্যময় ঃ

তিনি জিনি পূৰ্ণসত্য আনন্দ কি কিবা
ৰহস্যৰ চিৰ প্ৰশ্ন সুন্দৰ সি
সত্য কিম্বা মায়া ? (সত্য)

কবিৰ প্ৰেম ঃ কবি আৰু প্ৰিয়া

ইয়াৰ পিছ্ত : এই সুন্দৰক লাভ কৰাৰ চেষ্টা চলিছে জাগতিক প্ৰেমৰ মাজেদি, প্ৰিয়াৰ সৌন্দৰ্যৰ মাজেদি। জগতত দুটি প্ৰাণৰ মিলন অৰ্থবিহীন হ'ব নোৱাৰে। 'সুন্দৰ' কবিতাটোৱেই আমাক জাগতিক বিভিন্ন সৌন্দৰ্যৰপৰা প্ৰিয়াৰ সৌন্দৰ্য আৰু প্ৰেমৰ ৰাজ্যলৈ লৈ আহিছে। এই কবিতাত, পাৰ্থিৱ প্ৰেমে যে কবিৰ জীৱনলৈ বিৰহেইহে মাত্ৰ আনিলে সেই ইঙ্গিত স্পষ্ট। যিহেতু পাৰ্থিৱ প্ৰেমৰ মিলনৰ মাজেদিও কবিয়ে বিচৰা পূৰ্ণতা লাভ নহবই, গতিকে 'মনোমন্দিৰত পূজিম শিৱ' এনে এটা ধাৰণা আগতীয়াকৈ লৈ . পলাইছে।

প্ৰকৃততে কবিৰ পাৰ্থিৱ প্ৰেমৰ কবিতাবিলাকো প্ৰধানকৈ এই মনোমন্দিৰৰ উপাসনাহে, মন্ময় (subjective), আৰু এই মনোমন্দিৰৰ পূজা লবলৈও সেই ইপ্সিত দেৱতা নাহিল।

বৰকাকতীৰ প্ৰেমৰ কবিতাৰ অলপ বহল আলোচনা কৰিবলৈ যাওঁতে কবিৰ প্ৰেমৰ ধাৰণাটোৰ আভাস লোৱা উচিত হ'ব। ৰবীন্দ্ৰ-প্ৰসঙ্গত তেখেতে লিখিছে—

"ৰবীন্দ্ৰনাথ সদায় সীমাৰ মাজত অসীম দেখি মানবীয় প্ৰেম (Human love) আৰু ঐশ্বৰিক প্ৰেমৰ মাজতো (Divine love) এটা সুনিৰ্দিষ্ট সীমাৰেখা টনা নাই। (Broad line of demarcation) ৰবীন্দ্ৰনাথে বৈষ্ণৱ কবিৰদৰে এটা প্ৰাপ্তুতত্ত্বলৈ ঈশ্বৰ-প্ৰেম, কৃষ্ণপ্ৰেম আৰম্ভ কৰা নাই। ৰবীন্দ্ৰনাথে আৰম্ভ কৰিছে মানুহৰ জীৱন, মানুহৰ প্ৰেমেৰেই ; প্ৰকৃতিৰ সৌন্দৰ্য, প্ৰকৃতিৰ প্ৰেম আৰু মানুহৰ জীৱনৰ ভিতৰেদিয়েই অনন্ত অ-প্ৰাপ্তৰ প্ৰাপ্তিৰ সন্ধান, এটা পৰিণতি। (A movement, a life and a consequence)[১]

বৰকাকতীৰ প্ৰেমৰ কবিতাৰ আলোচনা প্ৰসঙ্গত এই উক্তি সকলো সময়তে মনত ৰাখিব লাগিব। কবিৰ প্ৰেমো মানৱ-জীৱনেৰেই, মানবীয় প্ৰেমেৰেই আৰম্ভ হৈছিলঃ

১ মণিদীপ ঃ ১ ম বছৰ ঃ ১১শ সংখ্যাত প্ৰকাশিত বৰকাকতীৰ 'বেলিৰ পোহৰ' প্ৰবন্ধ দ্ৰষ্টব্য।

এদিন হঠাৎ মধুৰ হাৱাত
প্ৰণয় উঠিল জাগি।
(দুদিন আহে যায় ঃ ১৯১৩ চন)

কবি 'তেতিয়া' আছিল যৌৱনৰ পদূলি মুখত থিয় হোৱা এটি কিশোৰ মাত্ৰ ঃ

তেতিয়া কৈশোৰ প্ৰশান্ত সাগৰ
জোৱাৰ নউ
এনেতেই তুমি আহি অকস্মাৎ
তুলিলা ঢউ। (তেতিয়া ঃ ১৯১০)

সেয়ে আছিল কবিৰ 'ক্ষন্তেক' দেখা আৰু প্ৰথম দৰ্শনতে কবিৰ অন্তৰত প্ৰেম জাগিল' (ক্ষন্তেক ঃ ১৯১১) এই প্ৰিয়তমাৰ এটুপি চকুলোতে কবিৰ অন্তৰত—'শব্দশূন্য গান'ৰ সৃষ্টি হ'ল। (চকুলো ঃ ১৯১৩) এই প্ৰিয়তমাক একান্তকৈ পোৱাৰ আকৰ্ষণ তীব্ৰৰপৰা তীব্ৰতৰ হৈ পৰিল, আৰু সেই সময়তেই প্ৰিয়তমা ৰহস্যময়ী হৈ উঠিবলৈ আৰম্ভ কৰিছে, 'নোৱাৰো ধৰিব লুকুৱা কেনি ? ' তেওঁ বাস্তৱ নে কল্পনা ? বাহিৰৰ সৌন্দৰ্য নে অন্তৰৰ তৃষ্ণা ? (তেওঁ অৱশ্যে অৰ্ধেক মানবী অৰ্ধেক কল্পনা !)

নতু কি হিয়াৰ
আকুল চিয়াঁৰ

ব্যাকুল হই
বাহিৰত গই
ভ্ৰমিছা তুমি? (তুমি ঃ১৯১৮)

এই প্ৰিয়তমাৰ সৌন্দৰ্য তিল-তিলকৈ যিদিনাই কবিৰ সন্মুখত মূৰ্ত হ'ল সেই দিনাই হ'ল বিৰাট বিশ্বহৰণ ঃ

তিল তিলকৈ হৰিলা বিশ্ব
তিলোত্তমা হৈ কৰিলা নিঃস্ব
আৰু কি প্ৰাণত সয়? (বিশ্বহৰণ ঃ১৯১৪)

এই প্ৰিয়তমাৰ ওঁঠৰ মদিৰা পান কৰিবলৈ কবি ব্যাকুল, কাৰণ 'ওঁঠৰ মিলন'ৰ (১৯১৭ চন) মাজেদিয়েইহে 'আত্মাৰ মিলন' (১৯১৮) সম্ভৱ হ'ব। এই প্ৰিয়তমাৰ দুটি চকুৰে মোহ মদিৰাতে কবিৰ মধুপ হিয়া মজি যাব খোজে। (সি দুটি চকু ঃ১৯২০)। কিন্তু এই মূৰ্তিমতী প্ৰিয়তমা কবিৰ প্ৰেম-পদূলিৰ মূৰতেই থমক ধৰি ৰ'লে কিয়? ধৰাপৰো বুলি কিয় চমকে? কবিক ভাল নাপায় কাৰণে নহয় নিশ্চয়—কবিৰ দৰেই তেওঁকো লাজ-ওৰণিয়ে আগুৰি পিগুৰি ধৰে কাৰণেহে। নিজৰ প্ৰশ্নৰ নিজে ভাবি লোৱা এই উত্তৰতে কবি সন্তুষ্ট। আৰু নালাগে, বাকীখিনি তেওঁৰ 'কল্পনা' ঃ

ভাবি ভাবি মাথো
ওপঙি যাম
ঢুকিয়ে নোপোৱা
আকাশ চাই। (প্ৰশ্ন ঃ ১৯১৯)

এই প্ৰিয়তমাৰ এটি তড়িৎ স্পৰ্শও যদি কবিৰ কেতিয়াবা সম্ভৱ হৈছিল (তোমাৰ পৰশ ঃ১৯১৯)। সেয়ে তেওঁৰ কল্পনাত, কবিৰ ডিঙিত 'প্ৰিয়াৰ বাহুৰ ভাৰ'ৰ অনুভূতি আনি দিলে, 'চুমাৰ সুধাই' গোটেই জীৱন ৰাই-জাই কৰি থলে, 'জীৱন জুৰি লাগিল আহা তাৰেই ৰাগি' (ৰাগি ঃ ১৯২০)। এই সকলো ঘটিছে কবিৰ কল্পনাত। কাৰণ 'প্ৰশ্ন'ত যি প্ৰশ্ন কবিয়ে সুধিছিল তাৰ উত্তৰটোও নিজেইহে সাজি লৈছে; অৰ্থাৎ 'ভাল পায়' বুলি ধৰিহে লৈছে। এই প্ৰশ্ন দোহাৰিবৰ সাহ হোৱা নাই। যদিহে 'নাপায়' বুলি উত্তৰ দিয়ে, তেনেহলে কবিৰ এই সপোনৰ সৌধ যে ধূলিসাৎ হ'ব; অন্তৰত যিগছি প্ৰেমৰ বন্তি সযতনে জ্বলাই আনিছে বতাহে তাক নুমুৱাই পেলাব। (সান্ত্বনা) কবিৰ এই ভালপোৱাৰ স্বৰূপ উপলব্ধি কৰিবলৈ কবি যিমানেই ব্যাকুল হৈ উঠিছে সি সিমানেই অধৰা, সিমানেই ৰহস্যময় হৈ পৰিছে। ভালপোৱাৰ এটা সংজ্ঞাও কবিয়ে দিবলৈ চাইছেঃ

ভাল পোৱা সিয়ে হায়
জীৱনৰ তৃষা
যৌৱনৰ সঙ্গীতত উঠিছিল জ্বলি।

ভালপোৱা সিয়ে কাৰ

প্ৰাণৰ পিপাসা (ভালপোৱা ঃ ১৯২৩)

এই ভালপোৱাৰ ভাষাই চৰাচৰ মৰ্মৰিত কৰি তুলিছে আৰু স্বৰ্গ-বসুন্ধৰা একাকাৰ কৰি মৰতত অমৃতৰ আস্বাদ আনি দিছে। (ভালপোৱা)। এই ভালপোৱাৰ কিবা কাৰণ থাকে নে? ই হেতুযুক্ত নে অহৈতুকী? জোনে কিয় সাগৰত জোৱাৰ তোলে? নৈ কিয় কল-গামিনী? ডাবৰ দেখি ম'ৰা চৰাই চালি ধৰি বাৰু মদিৰ নাচত মত্ত কিয়? এই সকলোৰে যদি এটা হেতু আছে তেন্তে হেতু আছে কবিৰ ভালপোৱাৰো। (কবি— প্ৰিয়াৰ সৌন্দৰ্য ঃ চন্দ্ৰহাৰ ঃচন?) কবিৰ এই কল্লোলিত যৌবনা, 'প্ৰথম প্ৰেমেৰে কঁপাই যোৱা', 'তৰুণ সাদৰী সখী'ৰ ৰূপ-ৰস-সৌৰভতে কবি মুগ্ধ ঃ

নবীন নৱনী নিন্দিত কৰি
উঠলি উঠে সি
ৰূপৰ কায়া ;
যৌৱন-জল কৰি টল্ মল্
ধৰোঁতে সাৱটি
অনঙ্গে আপুনি
অঙ্গ পৰশত
লাজ পাই যেন
আঁতৰি যোৱা।
(কবি—প্ৰিয়াৰ সৌন্দৰ্য ঃ চন্দ্ৰহাৰ ঃ চন?)

কবিয়ে গীতেৰে, ভাষাৰে প্ৰিয়াৰ এই সৌন্দৰ্য ফুটাই তুলিব নোৱাৰে ; 'মোৰ কবিতা নহয় ধুনীয়া সিমান'। অৱশেষত কবিৰ প্ৰিয়া, 'অনন্তৰ সেই সৰ্বব্যাপিনী বালা'ই কবিৰ জীৱনত ধৰা দিলে ঃ

তনু ধৰি ধৰা
দিলা নে কি মোক
মানুহৰ বেশে
অতনু পৰাণ পখী। (ধৰা-পৰা ঃ ১৯২৮)

কবিৰ প্ৰেম তেনেহলে ধন্য হ'ল, কবিৰ জীৱন পূৰ্ণ হ'ল। তেওঁৰ 'এই অতনু পৰাণ পখী'য়ে মানবীৰূপেৰে হৃদয়ৰ স্নেহ-প্ৰেমজ্যোতি ঢালি আন দহ গৰাকী ঘৰ-জেউতিৰ দৰেই কবিৰ ঘৰৰো ঘৰ-জেউতি' হ'ব। (ঘৰ-জেউতি ঃ ১৯২৭ চন) কিন্তু সেয়ে হৈ উঠিল জানো? 'পূৰ্ণা তুমিনে কৰিবা পূৰ্ণ' এনে প্ৰশ্নও 'ধৰাপৰাতে থাকি গ'ল। এই প্ৰশ্নৰ উত্তৰ আমি পিছত পাম।

যি কি নহওক, কবি প্ৰথমে প্ৰিয়তমাৰ এই জীৱন্ত ৰূপতে মজি গ'ল। প্ৰিয়াৰ এই মূৰ্তিকে কবিয়ে পূজা কৰিব। এই মূৰ্তি-পূজা জানো প্ৰেমৰ ভুল? (মূৰ্তি-পূজা ঃ১৯২১)। প্ৰেমৰ এই প্ৰাপ্তিৰ দ্বাৰা জানো প্ৰেমক সীমিত কৰা হ'ল? হওক, ক্ষতি নাই। কাৰণ ভুল হ'লেও ইয়ে 'মধুৰ ভুল'। ইয়াতো যে জিলিকি উঠিছে প্ৰাণৰে সত্য, 'দাৰুণ

ই সত্য', 'নগ্ন সত্য'। সেয়েহে কবিয়ে 'মদন পূজাৰ ধূপৰ ধোঁৱাৰে ধুৱলী কুঁৱলী'কৈ প্ৰেমৰ এই জীৱন্ত মূৰ্তিৰ পূজা আৰম্ভ কৰিলে। কবিয়ে জানে এই ভুলেই কবিৰ প্ৰাণৰ 'সত্য ৰূপ শত শতদল' বিকশিত কৰি তুলিব। (মধুৰ ভুল ঃ চন্দ্ৰহাৰ) স্ৰষ্টা যদি ৰস স্বৰূপো, সৃষ্টি যদি তেওঁৰে মহিমাৰ প্ৰকাশ, তেনেহলে প্ৰিয়তমাৰ এই মূৰ্তি-পূজা ভুল হ'ব নোৱাৰে, এই অধৰৰ মদিৰা অৰ্থহীন হ'ব নোৱাৰে, কাৰণ যুগ্ম-মিলনৰ মাজেদিয়ে জীৱন-প্ৰবাহ অবিচ্ছিন্ন বৈ আছে, সৃষ্টি ৰহস্যৰো স্ফুৰণ ঘটিছে ঃ

জীৱন প্ৰবাহ বয় যুগ্ম মিলনত
প্ৰত্যক্ষ মাথোন ঢউ হাঁহি ক্ৰন্দনৰ
ৰূপ, ৰস, শব্দ-স্পৰ্শে ইন্দ্ৰিয় ৰন্ধ্ৰেদি
বাঁহী বাজি উঠে কোন অসীম প্ৰাণৰ?
দুটি অধৰতে হ'ক আজি মহিমাৰ
অনৱদ্য সৃজনৰ ৰহস্য স্ফুৰণ।

(স্বে মহিম্নি ঃ চন্দ্ৰহাৰ)

এইখিনিলৈকে কবিৰ পাৰ্থিৱ প্ৰেমৰ ধাৰাটোৰ বিষয়ে আলোচনা কৰা হ'ল। ১৯১০ চনতে চকুচোৱা-চুইৰে যি প্ৰেম কবিৰ আৰম্ভ হৈছিল, ১৯২৮ চনৰ 'ধৰা-পৰাত কবিৰ প্ৰিয়তমাই ধৰা দিছে; আৰু সম্ভৱ সেই সময়ৰ ভিতৰতে লিখা এই 'স্বে মহিম্নি' কবিতাত, সেই প্ৰিয়তমাৰূপী ঘৰ-জেউতিৰ লগত পূৰ্ণ মিলনত কবিৰ পাৰ্থিৱ প্ৰেমে চৰম অৱস্থা বা সাৰ্থকতা লাভ কৰিছে।

কিন্তু ই জানো সঁচাকৈয়ে সাৰ্থকতা? এই সাৰ্থকতা প্ৰকৃততে অপূৰ্ণতাৰে নামান্তৰ। কাৰণ, যি 'অসীম প্ৰাণৰ বাঁহীৰ সুৰ' শুনিবলৈ কবিয়ে পাৰ্থিৱ মিলনকে আপোন কৰি লৈছিল, যি প্ৰিয়তমাৰ ৰূপ-সৌন্দৰ্যক কবিয়ে আপোন মনৰ মাধুৰীৰে কৰি তুলিছিল অপৰূপ,

তেন্তে তোমাৰ ৰূপৰ সম্ভাৰ
নহয় সি জানো
মোৰেই ধন? (ব্যৱধান ঃ চন্দ্ৰহাৰ)

—যাৰ উদ্বেলিত অঙ্গ-লাৱণ্যত বিশ্বৰ সৌন্দৰ্য-তৰঙ্গই মোহনা পাতি লৈছিল, সেই প্ৰিয়তমাৰ মুখত মহিমাৰ সেই চন্দ্ৰোদয় সম্ভৱ হ'ল নে?

তোমাৰ মুখেই হ'ল
চন্দ্ৰমা আপুনি
জ্বলি জ্বলি মোৰ এই
অন্তৰ গহন। (অঘটন ঘটন ঃ চন্দ্ৰহাৰ)

—নহ'ল। প্ৰিয়াৰ মুখেই সেই ইঙ্গিত 'চন্দ্ৰ' হৈ কবিৰ চিৰজীৱনৰ চিৰসুন্দৰৰ সাধনা সফল কৰিব নোৱাৰিলে। তেওঁৰ প্ৰিয়তমা হয় নিজ ৰূপত মূৰ্ত্তা হ'ল নহয়

সৰ্বৰূপত 'অৰূপা' হ'ল, কিন্তু অঘটন ঘটনৰ যোগেদি হৈ নুঠিল অপৰূপা ; অভিমানিনী কবিৰপৰা চিৰকাল আঁতৰিয়ে ৰ'ল ! কবিক কিজানি ঘৃণাই কৰিলে কুৎসিৎ বুলি ! এই অভিমান প্ৰকাশিত হৈছে "চন্দ্ৰহাৰত" প্ৰকাশিত কবিতা 'প্ৰতিশোধ'ত ! অৱশ্যে 'প্ৰতিশোধ' কবিতাটো কবিৰ পাৰ্থিৱ প্ৰেমৰ বিৰহৰ প্ৰতিশোধ বুলি ধৰাতকৈ কবিৰ চিৰন্তন বিৰহৰ প্ৰতিশোধ বুলি ধৰাহে উচিত হ'ব। কাৰণ কবিৰ প্ৰেমৰ দুইটি ধাৰাৰে পৰিণতি চিৰবিৰহত, এই কথা প্ৰসঙ্গক্ৰমে দেখুৱা হৈছে। কবিয়ে প্ৰকৃততে যে প্ৰিয়তমাক 'অপৰূপা' হোৱাটোও কামনা কৰা নাছিল এই 'অঘটন ঘটন' কবিতাটোতে সেইটোও স্পষ্ট হৈছে। স্থানান্তৰত এই কথা আকৌ আলোচনা কৰিম।

তেনেহলে কবিৰ কৈশোৰ যৌৱনৰ দুৱাৰ দলিত যি প্ৰেম আৰম্ভ হৈছিল তাৰ পৰিণতি বিৰহতহে। প্ৰিয়তমা বোধহয় বাস্তৱ জীৱনত কবিৰ পদুলি-মুৰলৈকেহে আহিছিল। বাকীখিনি তেওঁৰ কল্পনা, আকাশলৈ চাই কৰা ভাবনা। ('প্ৰশ্ন' কবিতা দ্ৰষ্টব্য) প্ৰকৃততে কবিৰ প্ৰেমক সাৰ পোৱাই দিয়ে তেওঁ আঁতৰ হ'ল ঃ

ৰ'লা বিশ্বময় অন্তৰ বাহিৰ জুৰি
চিৰ দিন তেও
নিদিলা ধৰা। (ব্যৱধান)

আৰু ধৰা যি জনাই দিলে তেওঁ কবিৰ প্ৰেমিকা নহয়, পৰিণীতা 'ঘৰ-জেউতি'হে। এয়েই ৰোমাণ্টিক মনৰ প্ৰধান বিশেষত্ব। প্ৰেমিকা আৰু পৰিণীতাক, কল্পনা আৰু বাস্তৱক ৰোমাণ্টিকে যদি কেতিয়াবা একেলগে সহ্য কৰিব পাৰেও, মিষ্টিকসকলে সেইকণো সহ্য কৰিব নোৱাৰে। কল্পনাক কেতিয়াবা বাস্তৱত পোৱা সম্ভৱ যেন দেখিলেই এওঁলোক অস্থিৰ হৈ পৰে। * সেই কাৰণেই 'ধৰা-পৰা'ত 'পূৰ্ণা তুমি কৰিবানে পূৰ্ণ'— এনে এটা প্ৰশ্নৰ অৱকাশ ৰৈ গ'ল। এই প্ৰশ্নৰ আঁৰত কবিৰ মিষ্টিক অতৃপ্তিটোৱেই ভুমুকি মাৰিছে। 'অৰ্থ' কবিতাত ইয়াৰ অৰ্থ পৰিষ্কাৰ হৈছে।

আৰু 'স্বে মহিম্নি' কবিতাত কবিৰ প্ৰেমৰ যি পূৰ্ণ ৰূপ পোৱা বুলি ধাৰণা হয় সেয়া প্ৰকৃততে পূৰ্ণ ৰূপ নে পৰিণতি? এই পোৱাই জানো তেওঁৰ পাৰ্থিৱ পোৱা? পাৰ্থিৱ প্ৰেমৰ এই পোৱাত দূৰৰ 'কোন অসীম প্ৰাণৰ' নোপোৱা এটাহে আৰম্ভ হৈছেঃ

ৰূপ-ৰস শব্দ-স্পৰ্শ ইন্দ্ৰিয় বন্ধেদি
বাঁহী বাজি উঠে কোন অসীম প্ৰাণৰ?

সেই কাৰণেই তেওঁৰ পাৰ্থিৱ প্ৰেমৰ কবিতাত বিৰহ আৰু ভালপোৱাৰ সৌন্দৰ্যৰ বৰ্ণনাত কবিৰ অন্তৰৰ যিখিনি উত্তাপ আমি অনুভৱ কৰোঁ প্ৰিয়তমাৰ অধৰ চুম্বন আনকি যুগ্ম মিলনতো সেই উন্মাদনাৰ শিহৰণ নাই। দেৱকান্ত বৰুৱাৰ প্ৰেমৰ কবিতাত বা 'অসাৰ্থক' কবিতাৰ 'ওঁঠত লগাই ওঁঠ, মনোৰমা তুমি আৰু মই'—এই এটা ফাকিত মিলনৰ যি পূৰ্ণতাৰ অনুভূতি হয়, মনোৰমাৰ দেহৰ উত্তাপৰ যি উন্মাদ-স্পৰ্শ লাগে, বৰকাকতীৰ

প্ৰিয়তমাত সি শীতল। কবিয়ে ‘স্বে মহিম্নি’ত পাৰ্থিব প্ৰেমৰ সপক্ষে যেতিয়া যুক্তি তৰ্কৰ অৱতাৰণা কৰিলে আৰু শেহত মিলনক অসীমৰ উপলব্ধিৰ মাধ্যম মাত্ৰ যেতিয়া কৰি তুলিলে, তাৰ দ্বাৰা প্ৰেমৰ স্বৰ্গীয় মহিমা ৰক্ষা পৰিল সঁচা, কিন্তু পাৰ্থিব প্ৰেমৰ গৌৰৱ ক্ষুণ্ণ হ’ল। ই এক

* শেলীৰ—“we look before and after and pine for what is nought”.

ৰবীন্দ্ৰনাথৰ, ‘যাহা চাই তাহা ভুল কৰে চাই
যাহা পাই তাহা চাই না’—

ৰোমাণ্টিক মনৰ প্ৰধান লক্ষণ।

মহান প্ৰেমৰ কবিতা হ’ব পাৰে ; কিন্তু ‘শ্ৰেষ্ঠ’ প্ৰেমৰ কবিতা হোৱা নাই। কবিয়ে প্ৰেমক ‘মস্তক মণি সাধনাৰ ধন’ কৰাৰ পৰিবৰ্তে ‘মাধ্যম’ কৰি লৈছে।

ইয়াৰ পিছত কবিৰ ‘স্বৰ্গীয় প্ৰেম’ৰ কবিতাৰ বিষয়ে আলোচনা কৰা যাওক। এই দুইৰ সীমাৰেখাযে অস্পষ্ট এই কথা আগতেই উল্লেখ কৰি অহা হৈছে। পাৰ্থিব বা ভোগৰ কবিতাৰ মাজেদি কবিয়ে ‘যাক’ বিচাৰি গৈছিল ‘তেওঁ’ক জানো লাভ কৰিব পাৰিলে ?

শব্দ-গন্ধ-ৰূপ-ৰসে
এই পৃথিৱীৰ
ব্যৰ্থকাম জীৱনত
লালকাল হই,
ভাবিছোঁ সি ফুল আৰু
তৰাবে লগত, আছে নে কি
পূৰ্ণ এটি ক’ৰবাত
অৰ্থ মাৰ গ’ই ? (১৯৩০ চন)

প্ৰিয়া আৰু চন্দ্ৰ : চন্দ্ৰমুখী প্ৰেম

কবিৰ প্ৰেমৰ এই দ্বিতীয় ধাৰাটোক প্ৰেমৰ দ্বিতীয় অৱস্থা বা স্তৰ বুলিও ক’ব পাৰি। পাৰ্থিব প্ৰেমৰ বিৰহতে এই দ্বিতীয় ধাৰাৰ জন্ম হয় এনে এটা ধাৰণা কৰিব পাৰি। কিন্তু আগ বয়সৰ ‘যদি’ আৰু ‘তেও’ কবিতা দুটাতে স্বৰ্গীয় প্ৰেমৰ ইঙ্গিত এটা ধৰা পৰে। ১৯১২ চনতে লিখা ‘যদি’ কবিতাটোত কবিৰ তীব্ৰ আসক্তি প্ৰকাশিত হলেও একে সময়তে লিখা ‘তেওঁ’ কবিতাত প্ৰিয়তমাই শত চুমা খাই কবিক আবেগ অন্তৰেৰে সাৱটি ধৰিলেও—

—অতৃপ্ত প্ৰেমৰ তেও হব নে তৃপিতি ?
—পাৰিব নে অন্ত তেও প্ৰেম পাৰাবাৰ ?

আদি শাৰীবিলাকত কবিৰ প্ৰেম আৰম্ভনিতেই ‘অনন্তমুখী’ হোৱাৰ ইঙ্গিত আছে। গতিকে পাৰ্থিব প্ৰেমত কবিৰ বিৰহ যদি প্ৰকৃততে আছিলে, কবিৰ জীৱনৰ কাৰণে তাৰ প্ৰয়োজন

আছিল। সেই বিৰহে প্ৰকৃততে কবিক একো আঘাত কৰিব পৰা নাই আৰু কৰিলেও সাময়িকহে। কবিৰ বিৰহ অনলভৰা অনন্ত প্ৰেমৰ, যি প্ৰেম 'অন্তত' শুকাইহে যাব।

'অন্ত'ৰ প্ৰেম
ফুলি নুফুলিল
'অনন্ত'ৰ লগ
পাহৰি ৰ'ল। (মূৰ্তিপূজা)

গতিকে কবিৰ পাৰ্থিব প্ৰেমৰ ফুলপাহ ফুলিছিল যদিও সেই ফুলা অৰ্থহীন। কবিৰ 'অনল ভৰা অনন্ত প্ৰেমে' যাক ধিয়াই ফুৰিছে, তেওঁৰ 'প্ৰেমৰ বিনে অন্ধ কবি নেদেখে যে বিশ্বছবি, নুশুনে যে গান' (ছবি নে কবি)। তেওঁ কবিক ঃ

ধৰা'দি নিদিলে ধৰা
মাথোঁ হাহাকাৰ
ছাই এবে স্বলিপুৰি
তৃষ্ণাতুৰ হিয়া। (অভাৱ ঃ১৯২৩)

যি প্ৰিয়তমা এদিন বিশ্বৰ সকলো সৌন্দৰ্য তিল-তিলকৈ লৈ মূৰ্ত হৈছিল কবিৰ সন্মুখত সেই প্ৰিয়তমা আকৌ 'সৰ্বৰূপ'ত মিলি গ'ল। তেওঁ এতিয়া নিৰাকাৰ, গতিকে সকলো সৌন্দৰ্যয়ে তেওঁৰ আকাৰ। সেয়েহে সুন্দৰৰ মাজত প্ৰিয়াক আৰু প্ৰিয়াৰ মাজত সুন্দৰক উপলব্ধি কৰিবৰ চেষ্টা চলিল কবিৰ এই শ্ৰেণীৰ প্ৰেমৰ কবিতাৰ মাধ্যমেদি। কবিৰ এই মানসী প্ৰিয়ায়ে সেই চিৰসুন্দৰ জন, যিজনে 'ইন্দুৰদৰে কবিৰ অন্তৰ-সাগৰত জোৱাৰ-ভাটা তুলিব লাগিছে ঃ

সুন্দৰ তুমি
চিৰ সুন্দৰ
ইন্দুৰ দৰে অ' মোৰ প্ৰিয়
হৃদি জলধিত
তুলিছা সদায়
জোৱাৰ ভাটা
অ' মোৰ শিৱ। (সুন্দৰ ঃ ১৯২৪)

এই সুন্দৰৰূপী প্ৰিয়ায়ে কবিৰ 'প্ৰথম প্ৰেমৰ প্ৰথম প্ৰিয়'। কবিয়ে এই প্ৰথম প্ৰিয়কে বিচাৰি ফুৰিছে গোটেই জীৱন। কবিৰ বিশ্বাস তেওঁক এদিন লাভ কৰিবই—নহ'লে ;

হৃদয়ে যদি নাপায় হৃদয়
হৃদয়ে বিচাৰে
হৃদয় কিয়? (সুন্দৰ)

এয়েই কবিৰ সাধনা, এয়ে স্বৰ্গ, এয়েই গৰ্ব, আৰু কবিৰ এই প্ৰেমে প্ৰতিদান যদি নাপায়ো তথাপি মনোমন্দিৰত তেওঁৰেই উপাসনা কৰি যাব চিৰদিন। 'সুন্দৰ' কবিতাটোত কবিৰ

'প্ৰিয়া' আৰু 'সুন্দৰ' আচলতে অভেদ হৈ গৈছে। কবিৰ এই প্ৰিয়তমাৰ মহিমা অনন্ত। তেওঁৰ মহিমাত সৰগ-মৰত যেনেকৈ নাচিছে, কবিৰ অন্তৰেও সমানে তাল ধৰি গৈছে। এই প্ৰিয়াৰ অবিহনে বিশ্ব-জাগতিক সৌন্দৰ্য নিষ্প্ৰভ, অৰ্থহীন কবিৰ সেই সৌন্দৰ্য-কলাৰো সাধনা।

(মহিমা ঃ ১৯২০)

এই প্ৰিয়তমাৰে নয়ন কোণত অমৃতৰ বাৰ্তা জানো কঁপা নাই? (অনুসন্ধান ১৯১৯) —যি অমৃত বিচাৰি তেওঁ ক্লান্ত পথিক, সেই অমৃত এই প্ৰিয়টিৰ অধৰত, নয়ন-কোণত, ৰূপত। (অমৃত ঃ ১৯২৩) এই প্ৰিয়তমাই এদিন কবিৰ জীৱনত 'নিষ্কলঙ্ক দীপ্তি'ৰ শুকতৰাটোৰ দৰে উদয় হৈছিল আৰু আজিও একেদৰেই ফুলি আছে। (শুকতৰা ঃ এদিন ঃ চন্দ্ৰহাৰ)৮

এইদৰে দেখিবলৈ পাওঁ যে কবিৰ 'স্বৰ্গীয় প্ৰেম'ৰো পৰিণতি হ'ল বিৰহত, বিৰাটৰ লগত হোৱা বিৰাট বিৰহত। স্বৰ্গীয় প্ৰেমৰ মাজেদিও কবিৰ আৰাধ্য চিৰসুন্দৰজনৰ, কবিৰ 'চন্দ্ৰ'ৰ, পূৰ্ণ উপলব্ধি নহ'ল ; সেয়েহে কবিয়ে তেওঁৰ স্বৰ্গীয় প্ৰেমৰ আৰাধনাৰ সুৰুঙাৰ মাজেদিয়ে তেওঁ এৰি অহা পাৰ্থিব প্ৰেমৰ স্মৃতিলৈ জুমি চায়। সঁচা, সেইবিলাক আছিল পাৰ্থিব প্ৰেমৰ মায়া, সপোন, কিন্তু ঃ

হ'লেও সপোন
তথাপি আপোন
নহ'লে সপোন খেলিবা কিয়?

সেই আপোন সপোনৰ স্মৃতিয়ে কবিৰ জীৱনৰ গধূলি পৰত দুধাৰি চকুলোৰ মাজত ভুমুকি মাৰেহি

আজি গধূলিৰ
ভৰিৰ ধূলিত
চকুৰ পানীৰে তিতি
আনিছোঁ মনলৈ মোৰ
তোমাৰেই সেই
পূৰ্বৰ হিয়া-নিয়া স্মৃতি। (পূৰ্বস্মৃতি)

এই স্মৃতি যৌৱনৰ সন্ধিক্ষণৰ ঃ

তেতিয়াও সৰল সুখীয়া মই
হোৱা নাই যৌৱন ঘোষণা,
ফুলো নে নুফুলো কই বেদনা উন্মুখী
উষাৰ নিচিনা। (পূৰ্বস্মৃতি ঃ ১৯৩২)

তেতিয়া কবিৰ জীৱনৰ সাগৰত ধুমুহা নাছিল, বতাহ নাছিল, জোৱাৰ নাছিল ঃ

তেতিয়া কৈশোৰ প্ৰশান্ত সাগৰ
জোৱাৰ নউ

এনেতেই তুমি আহি অকস্মাৎ
তুলিলা ঢউ। (তেতিয়া ঃ ১৯১০)

১৯৩০ চনৰ অৰ্থাৎ কবিৰ প্ৰেমৰ দ্বিতীয় অৱস্থাৰ প্ৰেমৰ মাজত লিখা 'পূৰ্বস্মৃতি' ক'বিতাটো অতি তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। ই পাৰ্থিৱ প্ৰেমৰ লগত স্বৰ্গীয় প্ৰেমৰ যোগসূত্ৰ স্বৰূপ। আজি স্বৰ্গীয় প্ৰেমৰ অনুসন্ধানেও কবিৰ প্ৰাণত যি বিৰাট বিৰহৰ সৃষ্টি কৰিলে, তাহানিৰ সৰল জীৱনৰ প্ৰথম প্ৰেমেও সেই একে বিৰহকেইতো সৃষ্টি কৰিছিল।

দুয়োবিধ প্ৰেমতে সেই একেটি ৰহস্যৰ সুৰ বাজি উঠিল যি ৰহস্যৰ সুৰেই তেওঁৰ 'জীৱনৰ চিৰ সুমধুৰ' সুৰ ঃ

বোধ হ'ল তুমি মোৰ
কোন নন্দনৰ পুৰ
বননি কঁপাই ফুলনি ফুলাই
বিৰহেৰে ভৰপূৰ,
ৰহস্যৰ চিৰ নৱ
কিবা এটি নৱ
যৌৱনৰ ছিদ্ৰ ধৰি বাজি উঠা
জীৱনৰ চিৰ সুমধুৰ। (পূৰ্বস্মৃতি)

কবিৰ পাৰ্থিৱ প্ৰেমেই এইদৰে ক্ৰমে ক্ৰমে,
'ক্ৰমৰ পাহি ফুলাই ফুলাই',
স্বৰ্গীয় প্ৰেমত পৰিণত হৈ বিৰাট বিৰহৰে পৰিণতি আনি দিলেহি ঃ
তেজৰ আখৰ লেখি দিলা
প্ৰেমৰ বেলা। (উত্তৰ)

কিয় এই বিৰাট বিৰহেই। কবিৰ জীৱনত সাৰ হ'ল? কোনে এই বিৰাট বিৰহৰ সৃষ্টি কৰিলে? ইয়াৰ উত্তৰ আছে 'উত্তৰ' নামৰ কবিতাটোত। তেৱেঁই, যাৰ কাৰণে বিৰাট মিলনৰ 'ফুলশয্যা' ৰচিত হৈছিল, যাৰ কাৰণে এই গোটেই জীৱন জুৰি কৰা আয়োজন, আয়োজন হৈয়ে ৰ'ল, ফুলশয্যাৰ ফুল লেৰেলি পৰিল, সেই ফুলেই ফুলশৰ হৈ কবিৰ তৃষ্ণা দুগুণে জ্বলাই এই বিৰাট বিৰহৰ সৃষ্টি কৰিলে ঃ

১১ ফুলশয্যা গই ফুলশৰ হৈ
ফুলেও দহিছে জীৱন জুৰি। (ফুলশয্যা ঃ চন্দ্ৰহাৰ)

তেনেহলে কবিৰ 'চন্দ্ৰমুখী' প্ৰেমো অপূৰ্ণ হৈয়ে ৰ'ল। তেওঁৰ ভামিনী (অভিমানিনী। ভামিনী শব্দৰ ব্যঞ্জনা মন কৰিব লগীয়া), বধিৰা হৈয়ে থাকিল ঃ

শুনিও নুশুনি বিলাপ প্ৰাণৰ
অ' মোৰ বধিৰা ভামিনী
চমকি থমকি, জ্বলিলা জ্বালিলা
কেৱল আন্ধাৰ যামিনী

অ মোৰ হৃদয় দামিনী। (বধিৰা)

এই বিৰহৰ বাবে কবিৰ আক্ষেপ আছে জানো? এই বিৰহেইতো কবিৰ কাম্য! কবিৰ প্ৰিয়াৰ মাজেদি এনে 'অঘটন ঘটন' যদি সম্ভৱেই হ'লহেঁতেন, তেতিয়া যে প্ৰিয়াক সজাবলৈ বিশ্বৰ মাধুৰীকণো নাইকিয়া হ'ব? কবিৰ সুকীয়া সত্তাটোও যে চন্দ্ৰৰ লগতে জ্বলি গৈ লোপ হৈ যা ব। সেয়া হ'ব আত্ম-বিলুপ্তি, লীনমুক্তি, তাত উপলব্ধিৰ অৱকাশ ক'ত?

জ্বলিযোৱা হৃদয়ত ক'ত পাম আৰু
প্ৰাণপ্ৰিয় ক'ত পাম আৰু
তোমালৈ মাধুৰী অকণ? (অঘটন ঘটন : চন্দ্ৰহাৰ)

তেতিয়া বিৰাট বিৰহত জ্বলিবলৈ তেওঁৰ সুকীয়া সত্তাটোৱেই যে নাথাকিব—যি বিৰহৰ সুৰে বিশ্ব-হৃদয় মৰ্মৰিত কৰিছে, মহাশূন্য পূৰ্ণ কৰিছে, তৰাই তৰাই অগ্নি স্ফুলিঙ্গ জলাই তুলিছে, ফুলক ৰাঙলি কৰিছে কবিৰো জীৱনত এই ছন্দ, সুৰৰ সাধনা সম্ভৱ কৰিছে:

গুঞ্জৰি গুমৰি ব্যথা
মুঞ্জৰি তৰু লতা
অত গান অত কথা
বাজিলেহেঁতেন ক'ত
ঢৌ খেলি ফুলেৰে? (বিৰহৰ গৌৰৱ)

এই বিৰাট বিৰহ থকাৰ কাৰণেই কবিৰ ক্ষুদ্ৰ হৃদয়ত বিৰাট প্ৰণয়ৰ সৃষ্টি সম্ভৱ হ'ল:

আবেগত ভাগি ছিগি
ধুমুহা বতাহ লাগি
এচুকৰ এই হৃদি
নহ'লহেঁতেন অত বিৰাট প্ৰণয়। (বিৰহৰ গৌৰৱ)

'বিৰহৰ গৌৰৱ' কবিতাটোতেই কবিৰ জীৱন-দৰ্শনৰ সন্ধেদ আছে। বিৰহেই তেওঁৰ জীৱনৰ মূল সুৰ হোৱাটোৱেই যে তেওঁৰ কাম্যও। বিৰহেই তেওঁক কৰিছে কবি, তেওঁক কৰিছে শিল্পী, আৰু বিৰাট প্ৰেমৰ পূজাৰীও। সেয়ে প্ৰাপ্তি বা অপ্ৰাপ্তি উভয়তে অতৃপ্তিৰ সুৰটোৱেই অনুৰণিত হৈ উঠিছে যাৰ মূলত হ'ল সেই ৰহস্যময় জন।

প্ৰেমৰ পদূলিত ইমান দিন কবি থিয় হৈ আছিল যিখনি মুখৰ সন্ধানত :

চিৰবঞ্চিত
চিৰবঞ্চিত
মু'খনি আজিও
নাপালোঁ হায়। (পদূলি মুৰত)

কোন তেওঁ যি কবিৰ জীৱনত এই চিৰন্তন বিৰাট প্ৰণয় আৰু চিৰন্তন বিৰাট বিৰহৰ সুৰ জগাই তুলিলে ? যি বিৰহে তেওঁক নিৰাশাবাদী নকৰি মিলনৰ আশা উত্তৰোত্তৰ বৃদ্ধিহে কৰি গ'ল ? যাক ৰূপত বিচাৰোতে অৰূপ হ'ল, অৰূপত বিচাৰি ফুৰোঁতে ৰূপৰ মাজেদিও ভুমুকি মাৰি গ'ল ?

'অৰূপক খেদি বিশ্ব ঘুৰিলো
ৰূপেই সদাই ভুমুকি দিলে
ৰূপ অৰূপৰ ভেদাভেদ ক'ত
সৃষ্টি ৰূপেৰে উপচি গ'লে।'

কিন্তু যি স্বৰূপত অপৰূপ হৈ ধৰা নিদিলে কবিক, জীৱনত যি সত্য-শিৱ-সুন্দৰ স্বৰূপ হৈও তিনি জিনি আনন্দময় সুন্দৰ নে আন কিবা, এনে এটি 'ৰহস্যৰ চিৰপ্ৰশ্ন' কবিৰ অন্তৰত জোনৰ ৰঙেৰে (অৰ্ধচন্দ্ৰৰূপে এটি বেকাঁ চিন) আঁকি দি গ'ল, আৰু যি

ৰ'লা বিশ্বময় অন্তৰ বাহিৰ জুৰি
চিৰদিন তেও
নিদিলা ধৰা।

—সকলোতে থাকিও সকলোতে নিৰুদ্দেশ হৈ ৰ'ল, কোন বাৰু তেওঁ ? কি তেওঁৰ স্বৰূপ ? সেয়েতো ৰহস্য। চিৰকাল তেওঁ কবিৰ ধৰা-চোৱাৰ বাহিৰতে ৰ'ল। সেই নিৰুদ্দিষ্ট দেৱতাৰ উদ্দেশেই শেৱালিৰ শত সেৱা ঃ

উদ্দেশি সেই
নিৰুদ্দেশ কোন
মায়াপী দেৱ,
সৰি পৰা মোৰ
শেৱালিয়ে আজি
কৰিছে সেৱ। (শেৱালি)

হায়, কবিৰ জীৱনৰ কি বিৰাট ব্যৰ্থতা। কি মহান সাৰ্থকতা! শিল্পী-প্ৰাণৰ কি চিৰন্তন আকুলতা, চৰাচৰৰ কি মৰ্মৰিত বেদনা মূৰ্ত হৈ উঠিছে এই এফাকি মৰ্মভেদী ছন্দত। আমাৰ অন্তৰত যেন কি এক বিৰাট পুলক-বিহ্বলতাৰ সমুদ্ৰ মন্থন আৰম্ভ হয়, কোন অধীৰ সিন্ধুৰ কলধ্বনিয়ে খলকনিৰ জোৱাৰ তোলেহি, প্ৰাণ হয় দ্ৰবীভূত, সৰ্বদেহ ৰোমাঞ্চিত।'এই জনেইতো বিশ্বকবি।

ৰবকাকতীৰ প্ৰেমৰ কবিতাসমূহৰ আলোচনাত আমি প্ৰেমৰ দুটা ধৰা বা অৱস্থাৰ কথা দেখুৱাই আহিছোঁ— পাৰ্থিব বা মানৱীয় আৰু স্বৰ্গীয়। মানৱীয় ধাৰাৰ পৰিণতি বিৰহত, মিলনত নহয়। আৰু যি দুই এটা কবিতাত মিলনৰ আভাস আছেও সেই মিলনত

সৃষ্টি হৈছে অন্য এক 'বিৰাট বিৰহ'। গতিকে মিলন বা বিৰহ দুয়োটাই আনি দিলে চিৰ-বিৰহ। এই অতৃপ্তিটোৱেই কবিৰ প্ৰেমক ঊৰ্ধ্বমুখী, চন্দ্ৰমুখী কৰি তুলিছে। আৰু এই চন্দ্ৰমুখী প্ৰেমৰো পৰিণতি একে অপূৰ্ণতাত, অতৃপ্তিত। মানৱীয় প্ৰেমেই বিৰহৰ মাজেদি স্বৰ্গীয় প্ৰেমত পৰিণত হৈ বিৰাট বিৰহত পৰিণত হৈছে বৰকাকতীৰ কবিতাত। মানৱীয় আৰু স্বৰ্গীয় এই দুটা ধাৰা আলোচনাৰ কাৰণেহে সুকীয়া ভাৱে দেখুৱা হৈছে, প্ৰকৃততে দুয়োৰো মাজত স্পষ্ট সীমাৰেখা নাই। দুয়োটাৰে পৰিণতি বিৰহ আৰু বিৰাট বিৰহ, দুয়োটা অৱস্থা ফুটি উঠিছে 'অঘটন-ঘটন' নামৰ কবিতাত। কবিৰ সমগ্ৰ প্ৰেমৰ তত্ত্বটো ইয়াতেই প্ৰকাশিত হৈছে। যি অঘটন-ঘটন কবিয়ে মানৱীয় প্ৰেমৰ ধাৰাতে সম্ভৱ হ'ব বুলি আশা কৰিছিল কবিৰ সেই 'চন্দ্ৰ' প্ৰিয়াৰ মুখত জ্বলি নুঠিল। আৰু যি পূৰ্ণ উপলব্ধি বিচাৰি কবিৰ স্বৰ্গীয় প্ৰেম আৰম্ভ হৈছিল, প্ৰকৃততে তাকো যে কবিয়ে নিবিচাৰে সেই ইঙ্গিতো এই কবিতাতে স্পষ্ট। আৰু পাৰ্থিৱ প্ৰেমৰ ক্ষেত্ৰতো মিলন বা বিৰহ কবিৰ ক্ষেত্ৰত একাৰ্থক, — বিৰহহে। মুঠতে কবিৰ প্ৰেম 'বিপ্ৰলম্ভ' অৱস্থাতেই থাকি গ'ল; প্ৰেমৰ ক্ষেত্ৰত কবি বিপ্ৰলম্ভৰ কবি হৈয়ে ৰ'ল।

অসমীয়া আন পাৰ্থিৱ প্ৰেমৰ কবিতাত প্ৰেমৰ যি স্থায়ী ভাৱৰ অভিব্যক্তি হয়, বৰকাকতীৰ কবিতাত সি ৰহস্যময় মহাবিৰহতহে পৰিণত হয়। ইয়াৰ মূল কাৰণ বিচাৰি গ'লে কবিৰপ্ৰেমৰ দুমুখীয়া আকৰ্ষণটোকেই পাওঁগৈ। পাৰ্থিৱ প্ৰেমৰ আকৰ্ষণ প্ৰবল হোৱাৰ লগে লগে স্বৰ্গীয় প্ৰেমৰ আকৰ্ষণ বিপৰীত ফালে আৰম্ভ হয় আৰু স্বৰ্গীয় প্ৰেমৰ সুৰুঙাইদিও এৰি অহা পাৰ্থিৱ প্ৰেমৰ স্মৃতিৰ জিলিঙনি আহি পৰে। দ্বিতীয় ধাৰাৰ কবিতাবিলাকত প্ৰিয়া আৰু চিৰসুন্দৰ প্ৰায় একাৰ্থক — আনকি 'প্ৰিয়', 'সুন্দৰ' আদি সম্বোধনহে বেছি। প্ৰিয়ে বা প্ৰিয়া সম্বোধন সমগ্ৰ প্ৰেমৰ কবিতাতে এবাৰ কি দুবাৰমানহে দেখিবলৈ পাওঁ।

মুঠতে বৰকাকতীৰ সমগ্ৰ প্ৰেমৰ কবিতাই প্ৰতীকৰ মাজেদি ব্যক্ত কৰা ৰহস্যবাদী কবিতাহে। কোনো কোনো সমালোচকে ৰবীন্দ্ৰনাথৰ প্ৰেমৰ কবিতাক 'মিশ্ৰ' আখ্যা দিয়াৰ দৰে আমিও বৰকাকতীৰ প্ৰেমৰ কবিতাক অবিমিশ্ৰ (pure) নহয় বুলি কব পাৰোঁ।[১] কবিৰ সেই ৰহস্যৰ প্ৰতীক 'চন্দ্ৰ'—চন্দ্ৰমুখী কবিৰ প্ৰেম, সাধনা। কোনো এটি প্ৰেমৰ কবিতাতে কবিৰ প্ৰিয়তমাৰ সম্পূৰ্ণ অঙ্গ-লাৱণ্য মূৰ্ত হৈ উঠা নাই যিটো বেজবৰুৱাৰ কেইটিমান প্ৰেমৰ কবিতাতে সম্ভৱ হৈছে। কবিৰ প্ৰিয়াৰ মুখখনকেই চকু ওঁঠ আৰু হাঁহিটোকেই মাত্ৰ আমি দেখিবলৈ পালোঁ। ইয়াৰ অন্তৰ্নিহিত কাৰণ হ'ল প্ৰিয়াৰ প্ৰেমক স্বৰ্গীয় প্ৰেমৰ মাধ্যম কৰি লোৱাৰ চেষ্টাটোহে। প্ৰিয়তমাৰ মুখেই হে কেৱল 'চন্দ্ৰৰ' তুলনা আনি দিয়ে আৰু সেইকাৰণে সকলো সময়তে প্ৰিয়াৰ মুখখনেইহে কবিৰ চকুত স্পষ্ট হৈ জিলিকে। বৰকাকতীৰ কবিতাত চন্দ্ৰবাচক শব্দৰ প্ৰয়োগ-বহুলতাৰ

এইটোৱে প্ৰধান কাৰণো।

এই 'ভোগাত্মক' ফালটোৰ অভাৱে এফালে যেনেকৈ তেওঁৰ প্ৰেমৰ কবিতাক 'মিশ্ৰ' কৰিছে, আনফালে ইয়েই তেওঁৰ কবিতাত আশাবাদী সুৰ এটা আনি দিছে। বৰকাকতী আশাবাদী কবি। ইয়াৰ কাৰণ হ'ল বৰকাকতীয় পৃথিৱীখন মাটিৰ হ'লেও ইয়াতে তেওঁৰ স্বৰ্গ গঢ়িবৰ আপ্ৰাণ সাধনা আছে। এই পৃথিৱীৰ সীমা অসীমত। আনহাতে আন ৰোমাণ্টিক কবিৰ 'মানৱীয় প্ৰেমৰ' কবি-

১। Truth to tell, Tagore's love poems were seldom 'pure'. It may have been his decency or his idealism, but the fact has to be admitted that his love-poems usually suffered from the double entrender, one to the glow of body and the other to the spirit divine. (Tagore - A Study)

ধূৰ্জটি প্ৰসাদৰ এই মন্তব্য হৰপ্ৰসাদ মিত্ৰৰ 'সাহিত্য পাঠকেৰ ডায়েৰী' (দ্বিতীয় পৰ্য্যায়) গ্ৰন্থৰপৰা লোৱা হৈছে।

তাত যিখন পৃথিৱী পোৱা যায় সি মাটিৰ—প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাই গঢ়ি লোৱা, অৰ্থাৎ ইন্দ্ৰিয়ভোগৰ ; গতিকে মৃত্যুৱে তাৰ সীমা।

তুমি আৰু মই গঢ়া মাটিৰ পৃথিৱী এয়া
মৃত্যু তাত সীমা। (দেৱকান্ত বৰুৱা)

এই পৃথিৱীত পোহৰৰ অভিযান আছে সঁচা, কিন্তু জয়মাল্য এন্ধাৰৰ। তেওঁলোকে যি স্বৰ্গ পাই, সি মাটিৰেই সজা খন্তেকীয়া স্বৰ্গ। বৰকাকতীৰ স্বৰ্গ মাটিত গঢ়া। গতিকে এই দুই স্বৰ্গৰ 'স্বৰ্গ-মৰ্ত্য' পাৰ্থক্য। সেই কাৰণেই দেৱকান্ত বৰুৱাৰ কবিতাত স্বাভাৱিকতে নিৰাশাৰ সুৰটো বাজি উঠে। এই নিৰাশাবাদ অন্তৰৰ শূন্যতাৰ, ইন্দ্ৰিয় ভোগৰ উত্তৰোত্তৰ অতৃপ্তিৰ আৰু অৱসাদৰো। বৰকাকতীৰ প্ৰেম ভোগাতীতৰ, অতীন্দ্ৰিয় 'ভোগৰ'—তাত থাকে অপূৰ্ণতাহে, শূন্যতা নহয়। তেওঁৰ 'অসীম' পৃথিৱীত এই অপূৰ্ণতা পূৰ্ণ কৰিবৰ চিৰন্তন সাধনা চলি থাকিব। সেই কাৰণেই বৰকাকতী চিৰ আশাবাদী ; আৰু চিৰ-বিপ্ৰলম্ভ অৱস্থাৰো কবি।

এই আলোচনাত পাৰ্থিৱ বা মানৱীয় আৰু স্বৰ্গীয় প্ৰেমৰ দুটা ভাগ দেখুৱালেও পাৰ্থিৱ প্ৰেম মানে নিশ্চয় 'কাম' (lust) নহয়। বহল অৰ্থতো কবিসকলৰ পাৰ্থিৱ প্ৰেমৰ কবিতাতো অপাৰ্থিৱতা এটা অৱশ্যেই থাকে। আৰু প্ৰেমত এক অপাৰ্থিৱতা, এক অনিৰ্বচনীয়তা নিশ্চয় আছে।

বৰকাকতীৰ 'মই' ঃ কবিৰ আশাবাদ

বৰকাকতীৰ প্ৰেমৰ কবিতাৰ এটি থূলমূল আলোচনা কৰা হ'ল। এই আলোচনাৰ প্ৰসঙ্গত বৰকাকতীৰ আশাবাদৰ মূল ভুমুকটোৰ বিষয়েও এটা আভাস আমি পালোঁ।

আশাবাদৰ আলোচনাত স্বাভাৱিকতে বৰকাকতীৰ 'মই'টোৰ বিষয়ে জানিবলৈ কৌতূহল হয়। এই 'মই'টোৰ কিমান অংশ ভাৰতীয় ঐতিহ্যৰ অহং চেতনাৰপৰা সৃষ্ট আৰু কিমান অংশ পাশ্চাত্য প্ৰভাৱৰ দ্বাৰা গঠিত? আমাৰ অহং চেতনা আধ্যাত্মিক অভিজ্ঞতাৰ ফল, দাৰ্শনিক চিন্তাৰ ফল। কিন্তু পাশ্চাত্যৰ 'মই'টোৰ মূলত সামাজিক সংঘাত আৰু তীব্ৰ গণতান্ত্ৰিক চেতনাৰ প্ৰভাৱ বিদ্যমান।

এটা হ'ল অন্তৰ্মুখী, আনটো বহিৰ্মুখী। প্ৰকৃততে বৰকাকতীৰ সেই অহং চেতনাটোকে পাশ্চাত্যৰ প্ৰভাৱে 'পুনঃপ্ৰস্তুত' কৰি বৰকাকতীৰ সাহিত্যৰ 'মই'টোৰ সৃষ্টি কৰিলে—আধ্যাত্মিক জগতৰ পৰা সাহিত্যলৈ আনিলে। ভাৰতীয় অহংচেতনাৰপৰা উদ্ভূত 'মই'টোৰ লগত আশাবাদৰ ঐতিহ্যও বিদ্যমান। এই 'মই' আৰু 'আশা' একাৰ্থক বুলিলেও ভুল নহ'ব—কিন্তু পাশ্চাত্যৰ 'মই' সম্পূৰ্ণ স্বাধীন, আশাবাদ নিৰাশাবাদৰ লগত সম্পৰ্কহীন। এই 'মই' কিন্তু বৰকাকতীৰ কবিতাত প্ৰবল আশাবাদৰ প্ৰতীক স্বৰূপ। তেওঁৰ 'মিলন', 'অপ্ৰকাশ' আৰু 'ক্ষুদ্ৰৰ অধিকাৰ' কবিতা তিনিটা এনে আশাবাদৰ জ্বলন্ত চানেকি।

তেওঁৰ অহংচেতনাত তীব্ৰ স্বতন্ত্ৰতাবোধ ক্ৰিয়াশীল কাৰণেই স্ৰষ্টাৰ লগত এদিন সমান হোৱাৰ অহংকাৰ তেওঁৰ আছে। তেওঁৰ লগত মিলি গৈ অহংটোৰ সম্পূৰ্ণ বিলুপ্তি তেওঁ বিচৰা নাই, কাৰণ তেতিয়া এই মিলন আনন্দৰ ৰস-আস্বাদন তেওঁৰ দ্বাৰা সম্ভৱ নহ'ব। লগতে ৰহস্যময় স্ৰষ্টাজনৰ ৰহস্যময়তাৰো যে অন্ত পৰিব! সেয়ে ভৱিষ্যতে যদি মিলন সম্ভৱ হয়ো, কবিৰ নিজৰ মহিমা সম্পূৰ্ণ প্ৰফুল্লিত কৰি, সুকীয়া সত্তা ৰক্ষা কৰিহে সি সম্ভৱ হ'ব। সেই মহিমাৰ বীজ 'এচুকৰ এই হৃদি'ত থকা অহং চেতনাতে নিহিত। স্ৰষ্টাৰ সৃষ্টি এই পৃথিৱী আৰু মানুহ, আৰু সেই মানুহকে দিলে স্বৰ্গ ৰচনাৰ ভাৰ। এই স্বৰ্গ-ৰচনাৰ যোগ্যতাটোৱেই সেই মহিমাৰ বীজ ৰূপত নিহিত হৈ আছে।

তুমি ত' গড়েছ শুধু এ মাটির ধৰণী তোমার
মিলাইয়া আলোক আঁধার
শূন্যহাতে সেথা মোরে রেখে
হাসিছ আপনি সেই শূন্যের আড়ালে
গুপ্ত থেকে
দিয়ে সে আমার পরে ভার
তোমার স্বৰ্গটি রচিবার।—ৰবীন্দ্ৰনাথ

আৰু বৰকাকতীৰ :

তুমি মাটিৰ পৃথিৱী গঢ়ি
মিহলাই আন্ধাৰ পোহৰ
তুলিছা যি জীৱনত মোৰ
হৰ্ষ আৰু বিষাদৰ বিজুলী লহৰ
প্ৰত্যুত্তৰ যদি তাৰ পাৰো মই দিব

স্বৰ্গ সাজি মৰতেত সোণৰ বৰণ
আপোন মনৰ মোৰ মাধুৰী ৰাশিৰে
পাৰো যদি জগতক কৰিব বৰণ। (মিলন)

—তেতিয়াহে কবিয়ে এই নতুন স্বৰ্গ-স্ৰষ্টাৰূপে মিলনৰ গৰ্ব লৈ স্ৰষ্টাৰ সমনীয়া হৈ তেওঁৰ লগত মিলি যাব, নহলে অত ক্ষুদ্ৰৰ লগত বিৰাটৰ মিলন অসম্ভৱ ঃ

সমানে সমানে মিল এই যে নিখিল
সমনীয়া বিচাৰিয়ে আকুল ব্যাকুল।
নোহো যেৱে সমনীয়া তোমাৰ সমান বিভু
নহও বিৰাট মই নহও স্বৰাট
মিলন তোমাৰে মোৰে সম্ভৱ নে বাৰু কভু
অত ক্ষুদ্ৰ বিৰাটেৰে
অত অকস্মাৎ?

এই স্বৰ্গ গঢ়ি তোলাই কবিৰ জীৱনৰ কামনা আৰু সাধনাও। কিমান ভঙ্গা-গঢ়া কিমান জল্পনা-কল্পনা গ'ল, মিলন-বিৰহৰ কিমান হাঁহি আৰু অশ্ৰুজল, 'কত ভোগ কত শোক' লাভ হ'ল, কণ্টকিত জীৱন ই, 'জৰ্জৰিত হলে জোগে দুখৰ অৰণ্য' হৈ পৰিল, কিন্তু সেই স্বৰ্গলোক চিৰ অপ্ৰাপ্ত হৈয়ে ৰ'ল ঃ

স্বৰ্গৰ আভাস পালো
নাপালো যে স্বৰ্গলোক। (সাধনাৰ স্বৰ্গ)

তথাপি কবি নিৰাশ নহয়, এই স্বৰ্গ এদিন গঢ়ি তুলিবই ঃ

মোৰ জীৱনৰ ফুল
নুফুলি নুফুলি ফুলিব পাৰে
ভাঙি দি হঠাৎ মোৰ
নজনা নুশুনা ভুল
কাঁইটেৰে বেঢ়া মোৰ এই
জীৱনৰ ফুল। (অপ্ৰকাশ)

এদিন এই স্বৰ্গ ৰচনা সম্ভৱ হ'বই। সম্ভাৱনাৰ এই মহিমাৰ বীজ ধাৰণ কৰিছে ক্ষুদ্ৰ এই হৃদয়েই, গতিকে এনে ক্ষুদ্ৰত্ব গৌৰৱময়। আনহাতে 'শূদ্ৰত্ব' হ'ল ভণ্ড, চতুৰ এখন সমাজৰ নীচ দৃষ্টিৰ সৃষ্টি। প্ৰকৃততে জাতিভেদৰ যিটো বৰ্তমান ব্যৱহাৰিক ৰূপ, (এসময়ত তাৰ যিমানে সামাজিক তাৎপৰ্য নাথাকক), ভাৰতীয় মহান ঐতিহ্যৰ লগত খাপ নোখোৱা সৃষ্টি, আৱৰ্জনাৰ স্তূপ।[১] ই ভাৰতীয় ঐতিহ্যৰ সম্যক অনুপলব্ধিৰ ফল। ভাৰতীয় মহান আদৰ্শ আৰু ঐতিহ্যৰ এই আকাশীগঙ্গা যাৰ প্ৰাণৰ মাজেদি উত্তাল তৰঙ্গ তুলি বৈ আহিছে, গিৰ্-গিৰ্ হিৰ্-হিৰ্ শব্দেৰে,

পোহৰৰ সোঁতে আজি,
চোৰা সত্ত আকাশৰ গঙ্গা
গিৰ্ গিৰ্ নামি আহে

জলদৰ ভাঙি-চিঙি জঙ্গা
হৃদি ভেদি মোৰ সঁউ সুনীলৰ
কৈলাস গঙ্গা। (মুক্তি)

(১) এই সম্পৰ্কে বৰকাকতীৰ নিজস্ব দৃষ্টি-ভঙ্গি 'নিবন্ধমালা'ত (অসম সাহিত্য সভাৰ নগাঁও অধিৱেশনৰ অভ্যৰ্থনা সমিতিৰ দ্বাৰা প্ৰকাশিত) অন্তৰ্ভুক্ত 'সংস্কৃতি আৰু উপনিষদ' নামৰ প্ৰবন্ধত প্ৰকাশ পাইছে। তেখেতে কৈছে, "জন্মত সকলো জন্তু হৈয়ে ওপজে, সংস্কৃতিয়ে মানুহ কৰে বা মানুহ নাম দিয়ে।" (পৃঃ৩)

তেওঁৰ অন্তৰৰ কলুষ কালিমাৰূপী মত্ত গজেন্দ্ৰক এই প্ৰাণজাহ্নবীৰ প্ৰবল ধাৰাই উটুৱাই নিবই। সেই প্ৰাণ-জলধিৰ পাৰত কবি থিয় হৈছে কাৰণে বিশ্বই গোৱা গায়ত্ৰী মন্ত্ৰও কাণত পৰিছে ঃ

মোৰ প্ৰাণৰেই জলধি পাৰত
আকাশ-বীণাৰ বিপুল তাঁৰত
গাইছে বিশ্বে গায়ত্ৰী,
সাঁতুৰি নাদুৰি মোৰ প্ৰাণতেই
'ভুৰ্ভুৱস্ব' একাকাৰ হৈ
ধ্বনিছে তনুৰো তন্ত্ৰী। (ক্ষুদ্ৰৰ অধিকাৰ)

এই বিৰাটৰ উখল-মাখল, হেন্দোলনি যি ক্ষুদ্ৰ প্ৰাণত সম্ভৱ হৈছে, সমাজৰ কি মূৰ্খামি, সি কেনেকৈ হ'ব পাৰে শূদ্ৰ!

এই বিৰাট বিপুল ভুৱন মাজত
যদিও মই ক্ষুদ্ৰ
অতি ক্ষুদ্ৰ
তথাপি এই নিখুঁট
বিশ্বসংহিতাৰ, মই
নহওঁ কদাপি ক্ষুদ্ৰ
হেৰা, নহওঁ কদাপি ক্ষুদ্ৰ। (ক্ষুদ্ৰৰ অধিকাৰ)

কবিৰ এই 'মই'টোত তীব্ৰ সমাজ-চেতনা প্ৰতিফলিত হৈছে।

কবিৰ ধৰ্মমত ঃ কবিৰ ঈশ্বৰ

ক্ষুদ্ৰৰ মাজত বিৰাটৰ সম্ভাৱনাৰ এই উপলব্ধিয়ে কবিক এফালে যেনেকৈ সত্য-শিৱ-সুন্দৰৰ পূজাৰী কৰিছে, আনফালে কৰি তুলিছে গভীৰ মানৱ-প্ৰেমিকো। এই সত্য-শিৱ-সুন্দৰজনৰ স্থান কোনো এখন স্বৰ্গত বা কোনো মঠ-মন্দিৰত নিৰ্দিষ্ট নহয় ঃ

স্বৰ্গ আছে হৃদয়তে
সত্য-শিৱ-শান্ত
বনে মনে একাকাৰ

অনাদি অনন্ত — (সাধনাৰ স্বৰ্গ)

এই মানৱ হৃদয়ৰ দয়া, প্ৰেম, স্নেহ, করুণা, বন্ধুত্ব, দুখ-বেদনা, সকলোৰে মাজেদি তেওঁৰেই প্ৰকাশ, এইবিলাক তেওঁৰেই বিচিত্ৰ বিশ্বৰূপ। এই মানৱতাবোধ, মানৱ-প্ৰেমেই কবিৰ ধৰ্ম। সাহিত্যৰো প্ৰকাশ ভূমি এই মানৱ অন্তৰ। গতিকে সকলো শ্ৰেষ্ঠ সাহিত্যৰে ধৰ্মৰ এই মূল-তত্ত্বৰ লগত ঘনিষ্ঠ সম্পৰ্ক আছে, আৰু সাহিত্য—'জীৱন প্ৰকাশক যেতিয়া ধৰ্ম প্ৰকাশকো'। ধৰ্মৰে আন এটা নাম মানৱতাবাদ। ধৰ্মৰ আনুষ্ঠানিক বা বাহ্যিক ৰূপটোৰ ওপৰত আজিৰ সমাজে অত্যধিক গুরুত্ব দি যি সংকীৰ্ণতা আনি দিছে, তেনে ধৰ্মীয় আচৰণে মানৱাত্মাক মুক্তি নিদি বন্ধনটোহে দৃঢ় কৰে বুলি কবিৰ বিশ্বাস ঃ

তোমাসাৰ নাম সিযে
তোমালোকে বান্ধি ছাটি
থোৱাতেই থয় ;
যিবা আহে যিবা যায়
জিভাতেই ৰয় , (মোৰ পূজা)

কিন্তু কবিয়েও যাক পূজা কৰে, যাৰ নাম গায়,—

নিতে নৱৰূপ তাৰ
নিতে অগোচৰ
বিচাৰি তাকেই বয় চকুলো পলকে
লক্ষ ধাৰে লক্ষ সুঁতি
অলক্ষ্য সাগৰ। (মোৰ পূজা ঃ১৯১৮)

সেয়েহে কবিৰ 'সৰি পৰা শেৱালিৰ সেৱাত' এই চকুলো টোপাকেই নিয়ৰৰ টোপালৰদৰে জিলিকি উঠা দেখিবলৈ পাওঁ। 'জ্ঞানত অন্ধলা মোৰ এই চকু দুটা'ৰে এই নিতে নৱৰূপধাৰীক তেওঁ দেখিবলৈ নাপায় আৰু দেখিবলৈ বিচৰাও নাই। তেওঁক আৰাধনা কৰিছে কবিয়ে কল্পনাৰে, সুৰেৰে, ছন্দেৰে ঃ

বস্তু মোৰ চিৰন্তন আৰাধিছো যাক
কল্পনাৰ আকাশত অৰুণ থিয়াই ; (বস্তু য'ত ঃ চন্দ্ৰহাৰ)

মানৱ অন্তৰেই যাৰ আবাসভূমি, কবিৰ সেই ঈশ্বৰজনো এজন মহান কবিহে ; বিশ্ব তেওঁৰ ৰচনা, তেওঁৰ কল্পনা ঃ

"এই ৰহস্যময় আদি কাৰণটো ভাৰতৰ ঋষিয়ে ঈশ্বৰ বা ব্ৰহ্ম বুলি নিৰ্দেশ কৰিছে আৰু তেওঁকেই কবি বুলি কৈছে। এই চন্দ্ৰ-সূৰ্য্য সমুজ্জ্বল বিশ্ব-সৃষ্টি সেই বিশ্ব-কবিৰে ৰচনা, সেই বিশ্ব-কবিৰে কল্পনা।" (সভাপতিৰ অভিভাষণ।)

এয়ে কবিৰ মানৱ-প্ৰেম, এয়ে কবিৰ বিশ্ব-প্ৰেম, এয়ে কবিৰ ঈশ্বৰ-প্ৰেমো। এই বিশ্বকবিৰ উপাসনা যাৰ কবিতাৰ মূল সুৰ তেৱেঁইতো বিশ্বৰ কবি ঃ

মই চৰাচৰ মৰ্মৰি যোৱা

বিশ্ব প্ৰাণৰ অণুৰে অণুৰে
অনুৰণ কৰা সঞ্জীৱনীৰ ভাষা। (বাগদেৱী)

স্বদেশ ঃ বিদেশ ঃ বিশ্ব

যিখন দেশৰ মহান চিন্তা, কল্পনা, ধৰ্ম, আদৰ্শ আৰু ঐতিহ্যৰ উদাৰ আলোকে মানুহক মানৱ-প্ৰেমিক কৰে, বিশ্বক কুটুম্ব কৰিবলৈ শিক্ষা দিয়ে, সাধনাক পোহৰমুখী কৰে, জগতৰ ভগা হৃদয়ত নিতউ নতুন দীপ্ত মহতী আশাৰ সঞ্চাৰ কৰা ভাষাৰ সৃষ্টি কৰিবলৈ প্ৰেৰণা দিয়ে, যিখন দেশৰ মাটি-পানী আকাশ-বতাহ, তৰু-তৃণ-লতিকাত, চৰাইৰ গানত, ফুলৰ ঘ্ৰাণত, পিতৃৰ অকৃপণ উদাৰতা, মাতৃৰ অকৃত্ৰিম স্নেহৰ জোনাক, যৌৱনৰ ৰঙাবোল আৰু প্ৰিয়াৰ প্ৰেমৰ জেউতি উদ্ভাসিত হয়, সেই দেশ, সেই জন্মভূমি কবিৰ অতিকে আপোন। সেই মাতৃভূমি মৃন্ময়ী নহয় চিন্ময়ী, সেই মাতৃভাষাও প্ৰাণৰো প্ৰাণস্বৰূপ ঃ

তোমাৰ মাততে শুনো
মাত মোৰ
চিৰ চেনেহৰ সেই জননীকণ্ঠৰ,
তোমাৰ মাততে ভগো
মোৰ এই ভগা ছিগা
হৃদয়ৰ কথা লই
কবিতা সুন্দৰ।
(জন্মভূমিচিন্ময়ী ঃ চন্দ্ৰহাৰ)

যিজন কবিৰ মাজেদি ভাৰতৰ এই পোহৰমুখী সাধনাৰ মৰ্ম গান হৈ ব্যক্ত হৈছে সেইজন কবিলৈ কবিৰ শ্ৰদ্ধাঞ্জলি ঃ

বৈকুণ্ঠ-বিহঙ্গ তুমি
নৱবেশে যেন
উদিলা মৰ্ত্ত্যত
বিশ্বপ্ৰাণ-গান হই
বাজিছে মাথোন
তোমাৰ কণ্ঠত। (কবীন্দ্ৰ ৰবীন্দ্ৰ-দৰ্শন)

যিজন মহাপুৰুষে এই দেশত জন্ম লৈ অন্তৰত ৰসময়ী ভকতিৰ শতদল ফুলাই তুলিলে, হৃদয়-আকাশত জাতীয় ঐতিহ্যৰ মহান সাধনাৰূপী পূৰ্ণচন্দ্ৰক জ্বলাই তুলিলে, সেই মহাপুৰুষ গুৰুক প্ৰণাম ঃ

শিৰোমণি অসমৰ
হে গুৰু শ্ৰীশঙ্কৰ
কৰা কৃপা দূৰ হ'ক
আমাসাৰ কলুষ-দুৰ্গতি।

এই তিনিটা কবিতাতে কবিৰ দেশ প্ৰেমৰ উজ্জ্বল চানোক ফুটি উঠিছে। এই দেশ প্ৰেমৰো উৎস কবিৰ বিশ্ব প্ৰেম আৰু বিশ্ব-প্ৰেমৰো ভুমুক সেই ৰহস্যময় চিৰসুন্দৰ জন।

'ভাইটী' আৰু 'স্বৰ্গীয় চন্দ্ৰনাথ শৰ্মা' এই দুটা কবিতাত কবিৰ জন্মান্তৰবাদত বিশ্বাসৰ পৰিচয় ফুটি উঠিছে।

আত্মা-পৰমাত্মা সম্পৰ্কীয় দাৰ্শনিক তত্ত্বৰ উপলব্ধিৰ ৰসময় প্ৰকাশ দেখা পাওঁ 'হেৰোৱা চৰাই'ত। এই হেৰোৱা চৰাইটিক ক'ত যেন কবিয়ে হেৰুৱাই আহিল সৃষ্টিৰ প্ৰথম পুৱাতে। কোনোবা জন্মৰ যেন সহোদৰৰ সম্বন্ধ এই চৰাইৰ মাতত বিচাৰি পায়। (হ'ব পাৰে হেৰোৱা সোদৰ জনৰো।) জন্মান্তৰৰ স্মৃতিৰ এই পৰশে কবিৰ অন্তৰত কোন অধীৰ সিন্ধুৰ কলধ্বনিয়ে খলকনি তুলি যায়, যি খলকনিয়ে কবিৰ অন্তৰত অশান্ত অস্থিৰ প্ৰাণপখীক শান্ত, সুস্থিৰহে কৰি তোলে। প্ৰকৃততে কবিও এটি মূৰ্তিমান কলধ্বনি।

'দুটি মানুহ' আৰু 'কবিৰ স্থান' কবিতা দুটিত কবিৰ কবিতা আৰু কবি সম্পৰ্কীয় ধাৰণাৰ আভাস পাওঁ। 'কবিৰ স্থান'ত কবিৰ প্ৰকৃতি আৰু 'দুটি মানুহ'ত এই পৃথিৱীত বাস কৰা মানুহক কবি শ্ৰেণী আৰু বৈষয়িক শ্ৰেণী এই দুটা প্ৰধান ভাগত ভাগ কৰি তেওঁ লোকৰ কাৰ্য কলাপৰ বিৱৰণ দিছে ঃ

এটি লৰে বহুবেশে
ভঙ্গ-গঢ়াৰ তালে তালে
ইটি মৰে দেশে দেশে
ক্ষণে ক্ষণে কালে কালে।

কবি-শিল্পীজনৰ মৃত্যু নাই, আছে ৰূপান্তৰ ; বৈষয়িকজন যুগে যুগে, ক্ষণে ক্ষণে মৰিবই লাগিছে। (বহুতে দুটি মানুহক 'আত্মা-পৰমাত্মা' বা 'জীৱ-ঈশ্বৰ' ধৰণৰ ভকতীয়া ব্যাখ্যা দি সহজেই কামফেৰা সমাধা কৰি আহিছে!)

বৰকাকতী আৰু 'নতুন কবিতা'

'নতুন কবিতা', বস্তু ক'ত, বস্তু য'ত, 'কবিৰ চন্দ্ৰ' আৰু 'পৃথিৱীৰ ৰোমাঞ্চ' এই পাঁচটা কবিতাৰ যোগেদি ('চন্দ্ৰহাৰ'ত প্ৰকাশিত) জগতৰ ক্ৰমবৰ্ধিত বস্তুতান্ত্ৰিক দৃষ্টিভঙ্গিৰ বিৰুদ্ধে কবিৰ প্ৰতিক্ৰিয়া প্ৰকাশ পাইছে। আজি প্ৰায় ডেৰ শতিকাৰ আগত বিজ্ঞানৰ জয়যাত্ৰা আৰম্ভ হোৱাৰ ক্ষণতে ইউৰোপৰ কবিসকলৰ অন্তৰত এনে প্ৰতিক্ৰিয়াৰ সৃষ্টি হৈছিল যাৰ ফলত নৱন্যাস যুগৰ সূচনা হ'ল আৰু কবিসকল আকৌ প্ৰকৃতিৰ বুকুলৈ, ৰহস্যৰ জগতখনলৈ উভতি যাবলৈ ব্যাকুল হৈ পৰিল। নৱন্যাস আন্দোলনৰ সৃষ্টিৰ মূলতে বিজ্ঞানৰ জন্মও এটা প্ৰধান কাৰণ। কুৰি শতিকাৰ স্পুটনিকে তেনে এজন কবিৰে চন্দ্ৰক জয় কৰিবলৈ আগবাঢ়িলে, সেয়েহে এই প্ৰতিক্ৰিয়া।

বৰকাকতীয়ে তেখেতৰ 'অভিভাষণ'ত আৰু আগতে প্ৰকাশিত দুই এটা প্ৰবন্ধতো বস্তুতান্ত্ৰিক দৃষ্টিভঙ্গিৰ বিৰুদ্ধে প্ৰতিবাদ জনাই আহিছে আৰু জগতৰ নব্য জীৱন-দৰ্শনৰ গুৰু মাৰ্কস্ আৰু ফ্ৰয়েদৰ সূত্ৰ উপনিষদীয় দৃষ্টিৰ ব্যাখ্যাৰে ভ্ৰমাত্মক বুলি প্ৰতিপন্ন কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে।

'ভাষণ'ত তেখেতে কৈছে, "ফ্ৰয়েদে জীৱনৰ মূল যৌন প্ৰেৰণাতে পালে কোনে জানে যৌন-প্ৰেৰণাৰ সিফালে ভাৰতীয় ঋষিয়ে উপলব্ধি কৰা সেই 'ৰসো বৈ সঃ', সেই ৰসৰূপ অখণ্ড আনন্দ নাই বুলি? কি জানি সিয়েই মূলৰো মূল সৰ্বমূল।

কাৰ্ল মাৰ্ক্সে মানুহ জাতিৰ সমগ্ৰ সভ্যতাটোক জৈৱিক প্ৰয়োজনৰ অভিব্যক্তি মাথোন বুলি কৈছে। মানুহৰ জ্ঞানকৰ্ম বহুদূৰ জৈৱিক প্ৰযোজনৰ অভিব্যক্তি হ'লেও তাৰে ওপৰলৈ উঠিহে মানুহে উন্নতৰ পৰা উন্নতৰ হৈ শেষত পুৰা মানুহ হ'ব পাৰিছে।....."(অভিভাষণ, পৃঃ ৭৬। এই সম্পৰ্কত তেখেতৰ 'সংস্কৃতি আৰু উপনিষদ' প্ৰবন্ধত জাতিভেদৰ ব্যাখ্যা উল্লেখযোগ্য) আন এঠাইত লিখিছে, "বস্তুৰ পৰাই যদি জীৱ সৃষ্টি হ'ল বুলি ধৰি লোৱা হয়, তেনেহ'লে প্ৰাণীয়ে প্ৰথম প্ৰাণময়তা ক'ৰ পৰা পালে?"

'বস্তু ক'ত, 'বস্তু য'ত, 'নতুন কবিতা' আদি কবিতা কেইটাত এই ভাবকে প্ৰকাশ কৰিছে। আজিৰ 'জ্ঞানত অন্ধলা' জগতে বস্তুৰ এই বাহ্যিক ৰূপটোহে মাত্ৰ দেখিছে, তাৰ অন্তৰ্নিহিত ৰসৰ ফল্গুধাৰ দেখা পোৱা নাই—যি ৰসধাৰিয়ে মনুষ্য জীৱনক বস্তুৰ গাতৰ পৰা তুলি থৰিছে।

বৰকাকতী আৰু আধুনিকতা ঃ যুগৰ বিৰুদ্ধে যুগ

সাম্প্ৰতিক কবিতাত 'বস্তু'ৰ এই অন্তৰ্নিহিত ৰসৰ প্ৰতি লিখক সকল উদাসীন, ই ভাৰতীয় ঐতিহ্য ৰক্ষা কৰা নাই, —যি ঐতিহ্য পাশ্চাত্য প্ৰভাৱত গঢ়ি উঠা আমাৰ নৱন্যাস সাহিত্যতো ৰক্ষিত হৈ আহিছে। আন্তৰ্জাতিকতাৰ অৰ্থ জাতীয়ত্বৰ বিলোপ সাধন নহয়, বৰং সংৰক্ষণহে। গতিকে আধুনিক সাহিত্য ধৰ্মহীন, অৰ্থাৎ মানৱীয় গুণ-বৰ্জিত। চমুকৈ এয়ে হ'ল বৰকাকতীৰ অভিযোগৰ মূলকথা। সভাপতিৰ ভাষণতো তেখেতে নিজৰ মতৰ সমৰ্থনত ৰবীন্দ্ৰনাথৰ মত এটা উদ্ধৃত কৰিছে ঃ

"নদী সদায় সম্মুখলৈ পোনে পোনে বৈ থাকি হঠাৎ এটা মেৰপাক লৈ বেঁকা হৈ যায় সাহিত্যও সদায় সেইদৰে পোনে পোনে নবয়, যেতিয়া সি মেৰপাক লৈ বেঁকা; হয়; তাকে কবলগা হয় মডাৰ্ণ বুলি। এই মডাৰ্ণটো সময়লৈ নহয়, মৰ্জিলৈহে,—ই বাস্তৱতে দেশগত আৰু কালগত নহয়, মৰ্জিগতহে।" (পৃঃ ৭৬)

বৰকাকতীৰ এই অভিযোগ ব্যক্তিবিশেষৰ বিৰুদ্ধে ব্যক্তিবিশেষৰ অভিযোগ মাত্ৰ নহয়, এয়া এটা যুগৰ বিৰুদ্ধে এটা যুগৰহে অভিযোগ। সেইফালৰপৰা এই আলোচনাত একাষাৰ কোৱা অনুচিত নহব যেন লাগে। ঠাকুৰৰ নদী সম্পৰ্কীয় উপমাটো নিশ্চয়

খাপখোৱা হোৱা নাই। নদীৰ লগত তুলনা যেতিয়া আনিছেই, নদীৰ ভাঁজটো জানো নদীৰ মৰ্জিগতহে? ই জানো পাৰিপাৰ্শ্বিকতাৰ হেঁচাৰ ফল নহয়? সাহিত্যৰ ভাঁজটোও তেনেহলে যুগে আনি দিয়া পাৰিপাৰ্শ্বিকতাৰ হেঁচাৰ ফলহে। তেওঁলোকৰ যুগে সাম্প্ৰতিক যুগৰ 'সাহিত্যত' যিবিলাক মানবীয় গুণৰ অভাৱ দেখিছে, সাম্প্ৰতিক যুগে 'জীৱনতে' সেইবিলাকৰ অভাৱ দেখিবলৈ পাইছে। তেওঁলোকে হয় বাস্তৱতে তেওঁলোকৰ জগতখন পাইছিল (?) নহয় কল্পনাতে সেইখন গঢ়ি লৈছিল। পিছৰ যুগে সেই বিশ্বাসকে লৈ প্ৰথম খোজ আগবঢ়োৱাৰ লগে লগে সি যে কি এক বিৰাট স্বপ্ন-ভঙ্গ। তেওঁলোকৰ সম্মুখত 'শ্যামলে শ্যামল নীলিমাই নীল' পৃথিৱীখন আৰু নাই, তাৰ ঠাইত দেখিলে কটৰা-বকৰাণি, কাঠবাঁজী মাটি। মানৱ অন্তৰৰপৰা চিৰন্তন সীতা গৰাকীক কোনোবা অৰণ্যত নিৰ্বাসিতা কৰি থলে নে? হয়, অকল সেয়ে নহয়, আজিৰ সমাজে সেই কল্যাণময়ী বাৰাঙ্গনা এগৰাকীক হে আনি কাষত লৈছেহি। তেওঁলোকৰ যুগৰ সেই মৃত্যুঞ্জয়ী প্ৰেমৰ ঠাই অধিকাৰ কৰিছে তীব্ৰ দেহজ ক্ষুধাৰ তাড়নাই।

স্বপ্ন-ভঙ্গৰ এই চঁকটোৱে সাম্প্ৰতিক যুগৰ বহুতকে হয়তো পৰুৱাই পোৱা মানুহৰদৰে অস্থিৰ কৰি তুলিছে, জাবৰ-বোকা উকটিবলৈ গৈ বহুতেই হয়তো নিজেই বোকাত লুতুৰি পুতুৰি হৈ পৰিছে। ঠাকুৰ বৰকাকতীৰ মতেই এয়া যদি সাহিত্যৰ মূল প্ৰৱাহৰ এটা মোচৰহে মাত্ৰ, তেনেহলে সাম্প্ৰতিক যুগে সেই নৈতে গা ধুই আকৌ নিকা হৈ উঠি পোনবাট ল'ব। তেনেহলে যুগৰ এই পাৰ্থক্য, এই বিৰোধ চিৰস্থায়ী নহয় বুলি ধৰিব পাৰোঁ?

সামৰণি

এই প্ৰবন্ধত যথাসম্ভৱ আন্তৰিকতাৰে বৰকাকতীৰ কবিতাৰ এটি থুলমূল আলোচনাৰ চেষ্টা কৰা গ'ল। আমাৰ কবি-সাহিত্যিকসকলৰ আত্ম-জীৱনীৰ অভাৱত তেওঁলোকৰ লিখাবিলাকৰ সম্যক বিচাৰত অসুবিধা আহি পৰে বহুতো। তাৰ উপৰি আমাৰ লিখকসকলৰ সকলো ৰচনা থুপতে পোৱা টান। ভৱিষ্যতে বৰকাকতীদেৱৰ সকলো ৰচনা সংগৃহীত হ'লে যোগ্যসকলে নিশ্চয় বহলভাৱে আলোচনা কৰিব। বৰকাকতী প্ৰকৃততে এটা যুগৰ প্ৰতিনিধি। গতিকে এই কবি গৰাকীৰ কবিতাৰ সূক্ষ্ম বিশ্লেষণৰ যোগেদি আমাৰ নৱন্যাস যুগটোৰ মূল্যায়ণো সম্ভৱ হ'ব।

কবিৰ স্বপ্ন সফল হওক, কবিৰ চন্দ্ৰমুখী সাধনাৰ জয় হওক। আত্মাৰ কেন্দ্ৰাৰত ভোগা আজিৰ জীৱন্ত মৃত্যু স্বৰূপ মানৱ সমাজে প্ৰেম-অমৃতৰ সন্ধানত গৰুড়ৰ দৰে পখা মেলি উৰ্দ্ধগামী হওক।*

* ৰামধেনু ১৬শ বছৰ ১ম, ২য়, ৩য় সংখ্যাত (১৯৬৩ চন) প্ৰকাশিত।

।। 'বীণ ব'ৰাগী'ৰ এটি সপ্ৰশংস বিচাৰ ঃ 'একণি হৃদয়, এফেৰি সমল'।।

বেজবৰুৱাৰ বীণ ব'ৰাগী কবিতাত কবিজনৰ ব্যক্তি সত্তা,—তেওঁৰ দেশপ্ৰেম, তেওঁৰ ঐতিহ্য সচেতনতা আৰু তেওঁৰ আশাবাদৰ বিষয়ে যিমান গভীৰ আৰু অন্তৰঙ্গভাৱে জানিব পাৰোঁ, তেওঁৰ আন কোনো একক ৰচনাৰ যোগেদি তেনেকৈ জনা সম্ভৱ নহয়। তেওঁৰ সমগ্ৰ গদ্য-পদ্য সৃষ্টিৰ ভিতৰত এই একেটা মাত্ৰ কবিতাতেই আমি তেওঁক কন্দা দেখিবলৈ পাওঁ—যিজন ৰসৰাজে সদায় আনক হঁহুৱাবৰে চেষ্টা কৰে বুলি আমি জানো।

বেদনাৰ কৰুণ সুৰত কবিতাটো আৰম্ভ হৈ ঢাপে ঢাপে আগবাঢ়ি দেশৰ আৰু বিশ্বৰ মুক্তি আৰু মঙ্গলৰ 'শুকানে কুঁহি মেলা' আশাৰ আনন্দময় লহৰত পৰিসমাপ্তি ঘটিছে।

কবিতাটোৰ বৰ্ণনীয় ঘটনাৰ সময় হৈছে আঘোণৰ এক দুপৰীয়াত, যি সময়টো কবিৰ জিৰণিৰহে সময়। সেই জিৰণিৰ মুহূৰ্ততো কবিৰ —দেশৰ, জাতিৰ দুখ-দুৰ্দশা, অতীতৰ দোষ-গুণ আৰু বৰ্তমানৰ পৰাধীনতাৰ চিন্তাত —'মনৰ তৰণি নাই'। অন্তৰৰ এই তোলপাৰ লগাই থকা ভাৱৰাশিয়ে মনৰ দুৱাৰমুখত থিয় কৰালেহি ব'ৰাগী ককাইক, যি সৰ্বস্বান্ত, সংসাৰ-বিৰাগী, বীণখনেই যাৰ একমাত্ৰ সম্বল।

বীণৰ তাঁৰত বাজি উঠিল এক মৰ্মস্পৰ্শী কৰুণ সুৰ আৰু ব'ৰাগীয়ে গাবলৈ ধৰিলে অবুজ ভাষাৰ গীত এটি ঃ

বুজো বুজো কৰো,
বুজিব নোৱাৰো,
ক'ৰে ঐ ব'ৰাগী তই?
কি দুখৰ কথা
কি শোক-বাৰতা।
কি কৈছ নুবুজো মই।

অসমীয়া মানুহৰ দুৱাৰৰ চুকৰ কেঁচুমটালৈকে চিনি পোৱা বেজবৰুৱাই অসমীয়া ব'ৰাগী ককাইজনৰ 'কথাটি নুবুজো সুৰটি বুজিছো' বুলি কোৱাৰ সমৰ্থনত ৱৰ্ডচৱৰ্থৰ 'নীৰলা দাৱনী' (Solitary Reaper) জনীৰ তুলনাটো এই ক্ষেত্ৰত অৰ্থহীন। কাৰণ

বৰ্ডচৰৰ্থে পাহাৰী গাভৰুৰ ভাষা নুবুজাটো আছিল স্বাভাৱিক। বেজবৰুৱাই তেনেহলে কিয় বুজা নাছিল? কবিয়ে নিজেই কৈছে, 'বুজিম সকলো তেতিয়া সিপুৰী পাই'। এই আলোচনা পিছলৈ আহিব।

সদ্যহতে সেই নুবুজা ভাষায়ে কবিক ন-ন সম্ভাৱনাৰ কল্পনা কৰিবলৈ সুবিধা দিছে। ব'ৰাগীৰ বীণৰ করুণ সুৰে, করুণ কাহিনী বিলাকৰ সোঁৱৰণিহে কবিৰ মনলৈ প্ৰথমে আনি দিছে। প্ৰসঙ্গক্ৰমে এইটোও মন কৰিব লগীয়া যে হাস্যৰসিক বেজবৰুৱাই জীৱনৰ মূল সুৰটো করুণ সুৰ বুলিয়ে ধাৰণা কৰা যেন অনুমান হয়। তেখেতৰ 'কবিতা' নামৰ কবিতাটো 'শোকৰ সঙ্গীত সিটি বিষাদৰ সুৰ' বুলি আৰম্ভ হৈছে আৰু প্ৰথম চাৰি শাৰী শোক-দুখ বেদনাবাচক শব্দেৰে ভৰা। সুখৰ কথা কওঁতে 'ছঁয়াময়া সুখৰ সি খন্তেকীয়া হাঁহি' বুলিহে কৈছে। সি যি কি নহওক, করুণ কাহিনী বিলাকৰ সোঁৱৰণত জয়জয়তে সীতা আইৰ কাহিনীৰ উল্লেখ বিশেষ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। দুশ বছৰীয়া পৰাধীনতাৰ কবলত আত্মবিস্মৃত দেশ বাসীক, ভাৰতৰ আদি কাব্য ৰামায়ণৰ উল্লেখৰ যোগেদি বিচিত্ৰ ভাৰতীয় জীৱনৰ অন্তৰ্নিহিত আৱেগিক, সাংস্কৃতিক ঐক্যৰ কথা সোঁৱৰাই দিছে আৰু সেই অখণ্ড সত্তাৰ ভেটিত যে ভাৰতীয় জীৱনৰ ভৱিষ্যত মুক্তি আৰু উন্নতি নিৰ্ভৰশীল তাৰ ইঙ্গিত দিব পাৰিছে। সীতাৰ কাহিনীৰ উল্লেখে প্ৰথমেই প্ৰতিজন পাঠকৰ (পাঠিকাৰ) অন্তৰৰ তাঁৰ এডালত বেদনাৰ খোঁচ এটা দি গৈছে। ইয়াৰ পাছতে মহাভাৰতৰ বিখ্যাত নাৰী চৰিত্ৰ দ্ৰৌপদী আৰু আন দুটি কাহিনীৰ উল্লেখেৰে মহাকাব্য মহাভাৰত ৰামায়ণৰ ঐতিহ্য সমৃদ্ধ বায়ুমণ্ডলত পৰিপুষ্ট হোৱা সুবৃহৎ ভাৰতীয় জাতীয় জীৱনৰ ভেটিত অসমৰ জাতীয় জীৱনক থিয় কৰাই দিছে। সেই মুহূৰ্ততে জয়মতীৰ কাহিনীৰ উল্লেখেৰে আমাক যেন আৱেগ-অনুভূতিৰ জগতখনৰপৰা নিমিষতে বুৰঞ্জীৰ বাস্তৱ জগতখনত থিয় কৰালেহি। এয়া যেন স্বৰ্গৰপৰা পতন। প্ৰকৃততে এয়া 'পতন' নহয়, কবিয়ে অপূৰ্ব কৌশলেৰে বুৰঞ্জীৰ 'বাস্তৱতা'ক পুৰাণ-ভাৰতৰ জগতখনৰ 'জীৱন্ততাৰ' লগত অখণ্ড কৰি পেলালে; ভূত-ভৱিষ্যত-বৰ্তমানে এক অখণ্ড জীৱন্ত সত্তা গ্ৰহণ কৰি কবিৰ মানস জগতত সুস্পষ্ট ৰূপ লৈ দেখা দিলে। জয়মতী, পুৰাণৰ মহীয়সী নাৰীৰত্নৰ লগৰ এটি ৰত্ন হৈ পৰিল। ইয়াৰ যোগেদি অসমৰ ছশ বছৰীয়া আহোম ৰাজত্বৰ ঐশ্বৰ্যপূৰ্ণ ঐতিহ্য বৃহত্তৰ সৰ্বভাৰতীয় ঐতিহ্যৰ অন্তৰঙ্গ হৈ গ'ল। জয়মতীৰ কাহিনীয়েই যেন সেই দুখন জগতৰ যোগসূত্ৰ, সেই এডাল সাঁকোৰ ওপৰেদি তেওঁৰ মন দ্ৰুতভাৱে বুৰঞ্জী আৰু মহাকাব্যৰ জগত দুখনলৈ অহাযোৱা কৰিবলৈ ধৰিলে।

বদন বৰফুকনৰ দুষ্কৃতি, মোৱামৰীয়া বিদ্ৰোহ, মণিৰাম পিয়লিৰ অপূৰ্ব আত্মত্যাগ আৰু দেশপ্ৰেম, জয়মতীৰ কাহিনীয়ে কবিক মনত পেলাই দি গ'ল; লগে লগে কবিৰ অন্তৰ বেদনাৰ আঘাতত চূৰ্ণ-বিচূৰ্ণ হৈ পৰিল ঃ

একণি হৃদয়,
এফেৰি সমল,
কতনো সহিব খুন্দা।
ভাগি ছিগি যায়,
অলপ আঘাতে,
কিয় তই মোক কন্দা?

দেশ-প্ৰেমিক কবিৰ অন্তৰৰ কি গভীৰ কান্দোন হেঁচি ৰাখিবলৈ বেজবৰুৱাই কৃপাবৰী হাঁহিৰ টোপোলা মেলিছিল, এই দুফাকি কবিতাৰ মাজেৰেই তাক আমি উপলব্ধি কৰিব পাৰোঁ। এই কাৰণেই বেজবৰুৱাৰ ব্যঙ্গ ৰচনাবিলাক তীব্ৰ শ্লেষাত্মক (Satirical) নহৈ সহানুভূতিৰে সিক্ত 'হিউমাৰ' বা হাস্যৰসত পৰিণত হৈছিল। এই কাৰণেই আমাক সকলো সময়তে কঠোৰভাৱে ককৰ্থনা কৰি যোৱা বেজবৰুৱাজন আমাৰ সদায়ে আপোনজন হৈ থাকিব পাৰিলে।

এই দুখ-বেদনাৰ কাহিনীৰ লগত বেউলাৰ কাহিনীৰ উল্লেখো মন কৰিবলগীয়া। অসমৰ সমাজত এই লৌকিক-কাহিনীৰ আবেদন চিন্তা-দময়ন্তী - জয়মতীৰ কাহিনীৰ দৰেই গভীৰ।

বেউলাৰ উল্লেখেৰে পুৰাণ-ইতিহাস আৰু নানা লৌকিক কাহিনীৰ জোনাক-প্লাবিত আমাৰ জাতীয় জীৱনটো সামগ্ৰিকভাৱে আমাৰ সম্মুখত কবিয়ে জীৱন্ত কৰি তুলিলে। আনহাতে কবিৰ অন্তৰৰ বেদনাৰ বৰ টৌটো চপচপীয়া হৈ যেন পাৰ বাগৰি যাবলৈ ধৰিলে ঃ

বিষাদ বাতৰি,
কতনো শুনাবি,
মনৰ তৰণি নাই
কাবৌকৈ মাতিছো
ব'ৰাগী ককাই ঐ
বীণে যেন নিবিনায়।

এতিয়াও কিন্তু কবিয়ে ব'ৰাগীৰ ভাষা বুজিব পৰা নাই, মাত্ৰ শোকৰ সুৰটো উচ্চতৰ পৰ্দাত করুণৰপৰা করুণতৰ হৈ কবিক বিহ্বল কৰি তুলিছে। জাতীয় জীৱনৰ এই বেদনাৰপৰা কোনো দেশপ্ৰেমিকে অব্যাহতি পাব নোৱাৰে, কবি আঁতৰি পলাবলৈ অপাৰগ ঃ

শোকৰ সুৰটি
নুশুনিও নোৱাৰো
বাঘ-মোৰে ধৰে মোক
আঁতৰি যাবৰ

শকতি নেপাওঁ

বেজাৰে পীড়িছে বুক।

দেশৰ দুৰ্দশা বা অতীতৰ ত্ৰুটি-বিচ্যুতিৰ আলোচনাৰে আমি যদি সদায় চকু-পানীকে টুকি থাকো, তেনেহলে ইতিহাসে জানো আমাক ক্ষমা কৰিব? সেয়ে হলে আমি 'এলাইচ ইন দি ৱণ্ডাৰলেণ্ডৰ' কান্দি থকা কৃত্ৰিম কাছটোৰ (মক টাৰ্টল) দৰেই মাত্ৰ হৈ পৰিম। সেয়ে হে কবিয়ে ব'ৰাগীক অনুৰোধ কৰিছে অতীতৰ গৌৰৱ-আনন্দৰ কাহিনীবিলাক তেওঁৰ বীণৰ সুৰত ফুটাই তুলিবলৈ, যিবিলাকৰ সোঁৱৰণিয়ে কবিৰ হিয়া বলৱন্ত কৰিব, পৰাণ উঠিব উল্লাসি।

সেয়ে আমি কবিতাটোৰ তৃতীয় স্তৱকত বাণ-ভগদত্তৰপৰা আৰম্ভ কৰি শঙ্কৰ-মাধৱ, স্বৰ্গদেৱ ৰুদ্ৰসিংহ, নৰনাৰায়ণ-চিলাৰায়লৈকে জাতীয় বীৰপুৰুষ, মহাপুৰুষসকলৰ কীৰ্তি-কলাপৰ সোঁৱৰণ দেখিবলৈ পাওঁ। ব'ৰাগীক এই গৌৰৱময় ঐতিহ্য সোঁৱৰণ কৰাবলৈ অনুৰোধ কৰিছে কবিয়ে, সংসাৰবিৰাগী ব'ৰাগীৰ যাতে সংসাৰৰ প্ৰতি আকৰ্ষণ বাঢ়ে, অৰ্থাৎ বৰ্তমানৰ সৰ্বহাৰা, বাস্তৱ-বিমুখ জাতিটোৱে যাতে নিজক চিনি লৈ বাস্তৱমুখী হয়। অধঃপতিত জাতিৰ উত্থানৰ এয়ে একমাত্ৰ প্ৰেৰণা, জাতীয় ৰোগৰ একমাত্ৰ মহৌষধ, জাতীয় চৈতন্যৰ জাগৰণিৰ সঞ্জীৱনী ব্যৱস্থা স্বৰূপ মৃত-সঞ্জীৱনী।

ইয়াৰ পিছ তে কবিতাটোৰ চতুৰ্থ স্তৱকত এটা নতুন সুৰ বাজি উঠিল। ইয়াত হঠাতে আহি পৰা 'জন্ম-জন্মান্তৰ', 'সিজন্মৰ সোঁৱৰণি', 'ইপুৰী-সিপুৰী' আদি ধৰণৰ কেইটিমান শব্দৰ ব্যৱহাৰে বহুত পাঠক আৰু সমালোচকক ব্যতিব্যস্ত কৰি পেলালে। বহুতেই ইয়াৰ পোন-পটীয়া অৰ্থ কৰিলে যে কবিয়ে মৃত্যুৰ পিছ ত যেতিয়া এই পৃথিৱী এৰি সৰগ পাবগৈ তেতিয়া ব'ৰাগীৰ বীণৰ ভাষা বুজিব পাৰিব। এনে ব্যাখ্যাই কবিতাটোৰ সৌন্দৰ্য আৰু উদ্দেশ্যকেই মাত্ৰ ধ্বংস নকৰে, কবিৰ ওপৰতো ঘোৰ অবিচাৰ কৰে।

"সৰগ বাতৰি
সৰগৰ বীণে
অবুজ ভাষাৰে গায়,
বুজিও নুবুজো
বুজিম সকলো
তেতিয়া সিপুৰী পায়।

কবিৰ এই স্বৰ্গ ক'ত? এই সিপুৰীয়ে বা ক'ত? যি জন কবিয়ে ব'ৰাগীৰ শোকৰ কাহিনী "নুশুনিও নোৱাৰে", "আঁতৰি যাবৰ শকতিও নাপায়" সেইজনে দেশৰ গৌৰৱকাহিনীৰ সোঁৱৰণৰ মুহূৰ্তত স্বদেশৰ বৰ্তমানৰ দুখ-দুৰ্দশাৰপৰা আঁতৰি কোনোবা এখন জগতত গৈ অমৃত পান কৰি থাকিব, এনেধৰণৰ ভকতীয়া ব্যাখ্যাৰে বীণ ব'ৰাগীৰ কবিক বুজিব নোৱাৰি। তেতিয়া বেজবৰুৱা পলায়নবাদী কবি এজন মাত্ৰ হব। তেনেহলে

এই স্বৰ্গ ক'ত?

তৃতীয় স্তৱকত প্ৰকাশ পোৱা অতীতৰ শৌৰ্য-বীৰ্য-গৰিমা-ধন্য জনমভূমিয়ে কবিৰ সেই হেৰোৱা স্বৰ্গ। সেই স্বাধীনতা হেৰুৱায়ে আজি সমগ্ৰ জাতিটো স্বৰ্গচ্যুত।

পুৰাণ, ইতিহাস, লৌকিক বিশ্বাসৰ বিচিত্ৰ জগতখন কবিৰ দৃষ্টিত এক অখণ্ড ৰূপত দেখা দিয়াৰ দৰে ভূত ভৱিষ্যত বৰ্তমান কালবিলাকো মিলি এক অখণ্ড, জীৱন্ত ৰূপ লৈ কবিৰ মানসত ধৰা দিছে। ই যেন লুইতৰ প্ৰবাহ। জন্মান্তৰ-বিশ্বাসী কবিৰ মনলৈ ("কথাটি নুবুজো, সুৰটি বুজিছো, জন্ম-জন্মান্তৰে শুনা।") পূৰ্বৰ বিভিন্ন জন্মৰ সোৱঁৰণবিলাক ব'ৰাগীৰ গীতৰ সুৰে জীৱন্ত কৰি আনি দি গ'ল—বিভিন্ন জন্মত দেশৰ সেই গৌৰৱময় কাৰ্যকলাপত আগৰ জন্মবিলাকত তেৰোঁ যেন উপস্থিত আছিল, সেইবিলাকত তেৰোঁ যেন সক্ৰিয় অংশ গ্ৰহণ কৰিছিল। বীণখন সেই হেৰুৱা স্বৰ্গৰে প্ৰতিনিধি। কবিৰ কাৰণে ইজন্ম-সিজন্ম যেন কাল-লুইতৰ এটা ঘাটত বুৰ মাৰি আনটো ঘাটতওলোৱা। তেনেহলে দেশৰ আজি যি সাময়িক পৰাধীনতা, সি খণ্ড-প্ৰৱাসৰ দৰেই অতি খন্তেকীয়া ঃ

> সদায় নাথাকে
> প্ৰৱাসৰ দুখ
> বীণৰ সুৰে বিনায়,
> আনন্দৰ কণা
> সৰগৰ আনি
> মৰ্ত্যত মোক যোগায়।

সেই কাৰণেই কবিয়ে বীণৰ ভাষা বুজিব পৰা নাছিল। আত্ম-চেতনাহীন, নিষ্ক্ৰিয়, পৰাধীন জাতিয়ে স্বাধীন জাতিৰ কৰ্ম-চঞ্চল, প্ৰাণ-প্ৰাচুৰ্যপূৰ্ণ জীৱনৰ ভাষা বুজিব নোৱাৰে।

কবিৰ এতিয়া দৃঢ় বিশ্বাস, অতীতৰ প্ৰেৰণাই জাতিক অনুপ্ৰাণিত কৰি তুলিব, দেশৰ তৰুণ-তৰুণীৰ চকুত নতুন দীপ্তি ঢালি দিব, নতুন দৃষ্টিৰে পুৰণিক বিশ্লেষণ কৰি সেই সম্পদ-শক্তিৰে সমৃদ্ধ হৈ হেৰোৱা স্বাধীনতা উদ্ধাৰ কৰিব। কবিৰ এই জীৱনতে সি সম্ভৱ হ'ব, নহলেও ক্ষতি নাই, কবিয়ে আকৌ নতুন জন্ম লৈ এই দেশৰ এই মাটিলৈকে উভতি আহিব।

ভৱিষ্যতৰ এই মহান সম্ভাৱনাৰ স্বপ্নই কবিৰ মনক উদ্বেলিত পুলকিত কৰি গ'ল। কবিৰ এই পুলকবিহ্বল মুহূৰ্তত যি বাণী উচ্চাৰিত হ'ল সিয়ে কবিৰ বাণী— 'কবিৰ পুলকবাণী দেৱতাৰ বৰ।' (১) এই বাণীয়ে দেশ-কাল-জাতীয়তাৰ সীমা পাৰ হৈ বিশ্বৰ অন্তৰ স্পৰ্শ কৰেগৈ। বীণ ব'ৰাগীৰ শেষৰ স্তৱকটো সেই কাৰণে আমি 'ফাইন পিচ অব পয়েট্ৰি', —সৌৰভ আমোদিত কবিতা অংশ হিচাপে উজ্জ্বলি উঠা দেখিবলৈ পাওঁ। ই এখন দেশৰ, এটা জাতিৰ শৃঙ্খল-মুক্তিৰ

(১) কবিৰ পুলকবাণী দেৱতাৰ বৰ
আবেগৰ বন্দী কৰি নোহে নিয়মৰ—
আপোন সুৰ ; সূৰ্যকুমাৰ ভূএগ্রা।

স্বপ্নমাত্র নহয়, "ইয়াত পুৰণি পৃথিৱী নকৈ চাই লোৱা" হেঁপাহৰ আকুলতা জড়িত হৈ বিশ্বমানৱতাৰ মুক্তিৰ আৰু মঙ্গলৰ মহান স্বপ্ন ব্যঞ্জিত হৈ উঠিছে ঃ

নতুন প্রাণৰ ন চকু যুৰি
দিপিতি ঢালি দে তাত ;
পুৰণি পৃথিৱী নকৈ চাই লওঁ
হে বীণ এবাৰি মাত।

ব'ৰাগীৰ গীতে নমাই অনা সৰগী অমৃত এই মাটিতেই তেওঁ আঁজলিয়ে আঁজলিয়ে পান কৰিব ঃ.

দে মোক দে মোক ব'ৰাগী ককাই ঐ
পিওঁ মই নিছিগা ধাৰে।

"কাৰৌকে মাতিছো ব'ৰাগী ককাই ঐ"—উক্তিত যি এক গভীৰ নৈৰাশ্য আৰু পৰাজয়ৰ ভাৱ ফুটি উঠিছিল, কবিৰ অন্তৰ এতিয়া সেই অৱসাদৰপৰা মুক্ত ; উজ্জ্বল স্বপ্নৰ মহান সম্ভাৱনা লৈ তেওঁ এতিয়া পুলকানন্দৰ তৰঙ্গে তৰঙ্গে প্রাণচঞ্চল গতিৰে দেও দি ফুৰিছে। এই মহান স্বপ্নৰ তৰঙ্গৰ খলকনিকে যেন আমি শুনিবলৈ পাওঁ কবি নেওগৰ 'শাপমুক্তা' কবিতাটোৰ এই স্তৱকটিত ঃ

...স্বদেশ বিদেশ মুকলি মুকলি
ছিগিল লোহাৰ বন্ধন শিকলি
মুক্ত ঈশ্বৰৰ মুক্ত জগতত
উজ্জ্বলিছে মুক্ত হোমৰ শিখা,
উঠাহে উৰ্বশী, উঠাহে প্রেয়সী
উঠা যৌৱনৰ সাদৰী সখা।*

*অসম সাহিত্য সভা পত্রিকা আৰু নগাঁও কলেজ আলোচনীত (১৯৬৮-৬৯) প্রকাশিত।

।। বেজবৰুৱাৰ সাহিত্যত সমাজৰ ছবি।।

বেজবৰুৱাৰ জন্ম চন ১৮৬৮ খৃষ্টাব্দ, নৱেম্বৰ মাহ। ১৮২৬ চনত অসম ইংৰাজৰ শাসনাধীন হয়। ইংৰাজ শাসনৰ দুকুৰি দুবছৰ পাৰ হৈছে। তাৰ আগতে তিনিবাৰৰ মানৰ আক্ৰমণে, বিশেষকৈ শেষৰবাৰৰ আক্ৰমণে ৰাজনৈতিক জীৱনৰ লগতে আমাৰ জাতীয় জীৱনো সম্পূৰ্ণৰূপে ছেদেলি-ভেদেলি কৰি থৈ গ'ল। এই আক্ৰমণ এখন দেশৰ ওপৰত আন এখন দেশৰ আক্ৰমণ মাত্ৰই নহয়, ই আছিল এটা জাতিৰ ওপৰত কিছুমান ৰক্ত-লোলুপ জানোৱাৰৰ পাশবিক লুণ্ঠন, আধুনিক যুগত নাজীবিলাকৰ য়িহুদী নিপীড়নৰ লগতহে যাক তুলনা কৰিব পাৰি। অসমৰ বীৰপুৰুষবিলাকে সম্মুখৰ যুদ্ধত প্ৰাণ দিলে, অসংখ্য লোকক বন্দী কৰি মানে ব্ৰহ্মদেশলৈ লৈ গ'ল ; বাকী যিবিলাক দুৰ্বল, বেমাৰী আৰু ভয়াতুৰ থাকিল, তেওঁলোকে দিহিঙে-দিপাঙে পলাই আত্ম-ৰক্ষা কৰিলে। বৰ্তমানৰ অসমীয়া মানুহবোৰ সেই সকলৰে সতি-সন্ততি। দেশত ইংৰাজৰ শাসন প্ৰতিষ্ঠিত হোৱাৰ লগে লগে সেইবিলাক আকৌ চাপি কুছি আহি অলপ সুস্থিৰ হৈ উশাহ সলালে, ঘৰ-সংসাৰ, সমাজ নতুনকৈ গঠন কৰিবলৈ অহোপুৰুষাৰ্থ কৰিলে। কিন্তু যেতিয়া দেখিলে যে ইংৰাজে এই দেশত গোজেই গজালি হৈ পৰাৰ চেষ্টা কৰিছে, তেতিয়াই অৱশিষ্ট বীৰ দেশপ্ৰেমিকসকলৰ সিৰাই সিৰাই তপত তেজ পিৰ্-পিৰাবলৈ ধৰিলে, যাৰ পৰিণতি হ'ল মণিৰাম দেৱান আৰু পিয়লি ফুকন আদি প্ৰথম শ্বহীদসকল।

ইয়াৰ পিছত দেশ বৃটিছৰ বুট জোতাৰ তলত শুই পৰিল। ভাগৰ আৰু অৱসাদৰ লগত যোগ হ'ল কানিৰ আমেজ, যি আমেজৰ ভাগ এসময়ত ডা-ডাঙৰীয়া বা বিষয়া সকলেহে ল'ব পাৰিছিল, এতিয়া সি সৰ্বসাধাৰণ কাঁড়ী-পাইকৰো ভোগ আৰু আমেজৰ সামগ্ৰী হৈ পৰিল,—'কেহোৱে বাধন্তা নাই'। স্বাধীন জাতিৰ তপত তেজ গোট মাৰিলে, অস্ত্ৰ এৰিলে এই ক্ষত্ৰিয় জাতিটোৱে যাৰ সত্ৰীয়া ভকত সকলেও, আন কি সত্ৰাধিকাৰেও আৱশ্যক হ'লে ৰণক্ষেত্ৰত অস্ত্ৰ ধৰি শত্ৰু সংহাৰ কৰিছিল। অসমৰ পৱিত্ৰ সেই সত্ৰবিলাক হৈ পৰিল ভোগ-লালসা পূৰণৰ, ক্ষমতা আৰু ধন-সম্পত্তিৰ খকৰ লেটি লোৱা থলী, ধৰ্মৰ নামত ভণ্ডামি আৰু প্ৰৱঞ্চনাৰ প্ৰসূতি ঘৰ।

জাতি এটাৰ যেতিয়া পতন আৰম্ভ হয়, সেই পতনৰ জাহ্নবী ধাৰাক বাধা দিবলৈ ইন্দ্ৰৰ ঐৰাৱতো সক্ষম নহয়। সেই জাতি তেতিয়া ঘোৰ অৱনতিৰ অতল তলিত নিমজ্জিত হয়গৈ।

ইংৰাজৰ শাসন পদ্ধতি আছিল আহোম শাসন পদ্ধতিতকৈ সুকীয়া ধৰণৰ। আহোম পদ্ধতিত জাতি এটাক নিজ মৰ্যাদাত থিয় কৰি ৰখাৰ যি আটিল, নিটোল গাঁথনি আৰু বান্ধ আছিল ইংৰাজ শাসনত সেই হেঙাৰ উঠি গ'ল, সেই নিকপকপীয়া বান্ধ সোলোক-ঢোলোক হৈ পৰিল।

আহোম শাসনত অসমীয়া জাতি, বিভিন্ন ধৰ্ম, জাতি, কুল নিৰ্বিশেষে একতাৰ বান্ধত বান্ধখাই আছিল আৰু জাতীয় জীৱনত এক বিশিষ্ট আভিজাত্যবোধৰ সৃষ্টি হৈছিল। হঠাৎ এই সকলোবোৰ গাঁঠি একেলগে মুকলি হৈ গ'ল, শৌৰ্য-বীৰ্যহীন এই মানুহবোৰে হঠাতে এক বিব্ৰত উন্মুক্ততাৰ ধুমুহাত সোমাই পৰিল। ইংৰাজ শাসনৰ এক আমদানিকৃত আভিজাত্যৰ তেওঁলোক মুখামুখী হ'ল ; মানৰ অত্যাচাৰত উৰঁলি যোৱা অতীতৰ পুনৰুদ্ধাৰৰ কষ্টতকৈ নতুনক সহজে গ্ৰহণ কৰিবলৈকে এচাম লোক তৎপৰ হৈ পৰিল। ইংৰাজ ৰাজত্বৰ নতুন শিক্ষা-দীক্ষা, বঙালী কেৰাণীবিলাকৰ সস্তীয়া পাশ্চাত্য বিলাস, এওঁলোকৰ সহজ অনুকৰণৰ লক্ষ্য হৈ উঠিল। নীচাত্মিকা মনোভাৱে সৰহ চাম লোকক গ্ৰাস কৰি পেলালে।

ছাপ্ৰাছী, ম'হৰী, পিয়ন আদি নতুন নতুন কিছুমান চাকৰি ওলাল, এসময়ৰ সাধাৰণ কাঁড়ী পাইকৰ ল'ৰায়ো (আহোম শাসনত কল্পনাও কৰিব নোৱাৰা) এনে 'ৰাজকীয় বিষয়' লাভ কৰিব পাৰিলে। চাহবাগানবিলাক গঢ়ি উঠাৰ লগে লগে এই বাগানবিলাকতো বঙালী-বাবুৰ শাৰীতে সৰু ম'হৰী, বৰ ম'হৰীৰ চাকৰিত বাবুৰ মৰ্যাদা লৈ, কিছুমানে ধন সম্পত্তি, মাটি-বাৰী আৰু এক প্ৰকাৰ নতুন প্ৰতিষ্ঠা সমাজত লাভ কৰিলে।

ব্যৱসায় বাণিজ্যৰ ক্ষেত্ৰতো এক নতুন দিগন্ত সম্প্ৰসাৰিত হ'ল। ভাৰতৰ আন আন ঠাইৰপৰা ব্যৱসায়ী আহি ঠায়ে ঠায়ে বহি যোৱাত খেতিৰ বস্তু বেচাৰ সুবিধাও আহি পৰিল। এনে ব্যৱসায়ীক লেন-দেনৰ যোগেদিও ব্ৰিটিছ মুদ্ৰা সৰ্বসাধাৰণৰ হাতলৈ অহাত সাময়িক মুদ্ৰাস্ফীতি এটাই দেশত দেখা দিলে আৰু মানুহবিলাকৰ মুখত ন-চহকীৰ কৃত্ৰিম ৰহণ এটায়ো দেখা দিলে। বিহাৰ, ছোটনাগপুৰ আদিৰপৰা সস্তীয়া বনুৱাৰ যথেষ্ট আমদানি হোৱাত, অলপ পইচাতে বা এদোন ধান খৰচ কৰিয়ে বহুতো কাম কৰাই লোৱাৰ সুবিধাও সকলোৱে পালে। কানিৰ আমেজ পোৱা এই মানুহবিলাকৰ সোৰোপা হোৱাৰ আৰু এটা সুযোগ উপস্থিত হ'ল। এই ধন আৰু সস্তীয়া বনুৱাক কেন্দ্ৰ কৰি আন এক নতুন আভিজাত্যবোধৰ জন্ম হ'ল।

সেইদৰে শিক্ষাৰ ক্ষেত্ৰতো ইংৰাজীত নাম চহী কৰিব পৰা শিক্ষাটোও মাৰাত্মক অৰ্থকৰী হৈ পৰাত শিক্ষাৰ প্ৰতি চলি অহা পূৰ্বাপৰ দৃষ্টি-ভঙ্গিৰ সলনি হবলৈ ধৰিলে। ইঙ্গ-বঙ্গ ভাষাত অৰ্ধশিক্ষিত আৰু এশ্ৰেণী নতুন অভিজাত সম্প্ৰদায়েও মূৰ দাঙি উঠিল।

সমস্যাটোৰ আন এটা ফালো আছে। যি এমুঠি প্ৰাচীনপন্থী লোকে পুৰণি

সমাজখনৰ ধৰণী ধৰিব লগা হৈছিল, তেওঁলোকে নিজৰ প্ৰাচীনত্ব আৰু বৈশিষ্ট্যখিনি সলনিৰ সোঁতত উটি যাবলৈ নিদিবলৈ কঁকালত টঙালি বান্ধিলে। তাৰ ফলত অধিক গোড়া, অধিক ৰক্ষণশীল সমাজ এখনেহে ৰূপ লৈ উঠিল, যাক নতুন চামে প্ৰতি খোজতে হেয় কৰিবলৈ ধৰিলে। যেতিয়াই একোখন সমাজ হঠাৎ সময়ৰ চাকনৈয়াত পৰে, তেতিয়াই ৰক্ষণশীলতাৰ বান্ধো দুগুণে কটকটীয়া হৈ পৰা দেখা যায় আৰু তাৰ ফল বিষময় হৈ পৰেগৈ। অৰ্থাৎ যি উদ্দেশ্য বা লক্ষ্য স্থিৰ কৰিবলৈ বা ৰক্ষা কৰিবলৈ বান্ধোন টান কৰে সি সেই লক্ষ্য বা উদ্দেশ্যত ব্যৰ্থ হৈ পৰে। ধৰ্মৰ ক্ষেত্ৰত যি গোঁড়ামিৰ সৃষ্টি হোৱাৰ কথা আগতে উল্লেখ কৰা হৈছিল, সেই গোঁড়ামিৰ অন্য এটা কাৰণ হ'ল খৃষ্টান আৰু ব্ৰাহ্ম ধৰ্মৰ নতুন আমদানি। জাতি-ভেদৰ ক্ষেত্ৰত ৰক্ষণশীলতা বাঢ়িল, যাৰ ফলত নিজ নিজ সম্প্ৰদায়গত বিশুদ্ধতা ৰক্ষাৰ কাৰণে সকলো সম্প্ৰদায়ে প্ৰাণ পণে চেষ্টা কৰিব লগা হ'ল।

এই সময়ছোৱাত আৱিৰ্ভাৱ হ'ল এচাম তৰুণৰ, যি নতুনৰো সাৰখিনি গ্ৰহণ কৰিলে, পুৰণিৰো ভালখিনি সাৱটি ধৰিলে, যি নতুন প্ৰাণৰ ন চকুত নতুনৰ দীপ্তি ঢালি পুৰণি পৃথিৱীক ন-কৈ চাই ল'বলৈ আগ বাঢ়িল।

নতুন প্ৰাণৰ ন চকুযুৰি
দীপিতি ঢালি দে তাত
পুৰণি পৃথিৱী নকৈ চাই লওঁ,
হে বীণ এষাৰি মাত।

এইটোৱেই হ'ল বেজবৰুৱাৰ যুগ। এইখনেই হ'ল বেজবৰুৱাৰ সমাজ। বেজবৰুৱাই হ'ল পুৰণি পৃথিৱীক নকৈ চাই লোৱা দলৰ ধ্বজাবাহী। এওঁলোকে দেখিলে যে এই দুয়োকুল হেৰুৱা জাতিটোৰ জীৱনৰ মূল প্ৰৱাহটোৱে বন্ধ হৈ গ'ল। চাৰিওফালে ভণ্ডামিৰ ৰঘুমলাই প্ৰাণ-শক্তিক আগুৰি পেলালে। নিজৰ জীৱনৰ আদৰ্শেৰে তৰুণদলক অনুপ্ৰাণিত কৰিবলৈ আৰু সাহিত্যৰ যোগেদি সমাজৰ ছাই-জাবৰ আঁতৰাই সংস্কাৰ কৰিবলৈ এওঁলোক আগবাঢ়ি আহিল। বেজবৰুৱা হ'ল এই সকলৰ বাটকটীয়া। বেজবৰুৱাৰ তীব্ৰ ব্যঙ্গই এই সমাজখনক বাহিৰে ভিতৰে থকা-সৰকা কৰিবলৈ ধৰিলে, কাৰণ এই সমাজৰ ভিতৰৰ চুক-কাণ পৰ্যন্ত বেজবৰুৱাৰ চিনাকি। দৰাচলতে এই সময়ছোৱাৰ অসমীয়া সমাজৰ বুৰঞ্জী লিখিবৰ কাৰণে আন সাঁজুলি বিচাৰি ফুৰিবৰ আৱশ্যক নাই, বেজবৰুৱাৰ ৰচনাৱলীয়ে যথেষ্ট। 'সাহিত্য সমাজৰ দাপোন'—কথাষাৰৰ যথাৰ্থতা বেজবৰুৱাৰ সাহিত্যতে প্ৰকাশ পাইছে। আমাৰ জাতীয় জীৱনৰ এনে এটি অঙ্গ বা দিশ নাই য'ত বেজবৰুৱা, বৰবৰুৱাৰ কলমে আঁচোৰ টানি যোৱা নাই। গল্পত, নাটকত, ব্যঙ্গ কবিতাত সমাজৰ যি যি অংশ ধৰা নপৰিল, ব্যক্তিমুখী ৰচনাৰ এই নতুন ফিল্মত বৰবৰুৱাৰ কেমেৰাই সেইখিনিৰো প্ৰতিচ্ছবি বন্দী কৰিলে। অতীব নিষ্ঠাৰে সমাজ-জীৱনক পৰিস্ফুট

কৰিবলৈ যোৱাৰ ফলত, শিক্ষা-দীক্ষা-ধৰ্ম-নীতি-সাহিত্য-সমাজ সকলোবিলাক বিষয়ৰে গন্ধমাদন অকলে তুলি ল'ব লগা হোৱাত সেই বিলাকৰ সকলোখিনিয়ে কলা-সুলভ নিটোল ৰূপ এটা হয়তো নাপালে, কিন্তু তাৰ বিনিময়ত সমাজ-জীৱনটোক সম্পূৰ্ণৰূপে দাঙি ধৰাত কৃতকাৰ্য হ'ল।

ইয়াৰ পিছত বেজবৰুৱাৰ সাহিত্য বিচাৰ কৰিবলৈ এটা প্ৰবন্ধ বা বক্তৃতাত চেষ্টা কৰাটো হাতী মাৰি ভুৰুকাত ভৰাবলৈ কৰা চেষ্টাৰ লেখিয়া। বেজবৰুৱাৰ 'চাল্নী আৰু বেজী' নামৰ কবিতাটো নিশ্চয় সকলোৱে পঢ়িছে। এই কবিতাটোৱেই বেজবৰুৱাৰ ব্যঙ্গ-সাহিত্যৰ নান্দীশ্লোক স্বৰূপ। সামাজিক ব্যঙ্গৰ বিভিন্ন লক্ষ্যসমূহ এই কবিতাটোতে দেখুৱাই দিছে। বৃদ্ধস্য তৰুণী-ভাৰ্যাৰ ধুম, অপইতা প্ৰেমিকৰ প্ৰেমৰ কবিতা লিখাৰ ৰেৱাজ, অৰ্ধশিক্ষিত সমাজখনৰ ফোঁপোলা নৈতিকতা ('নৈতিক বলত বাঁহৰ চুঙা গোটেই ফোঁপোলা') নীতিবাগীশ সকলৰ ভণ্ড নৈষ্ঠিকতা (সাঁজ লাগিলে শুকান ওঁঠ ফটিকাৰে তিতে, পুৱা হ'লে সন্ধ্যা পূজাৰ ভোট-ভোটনি নিতে'), নতুনকৈ ধনক্ষমতা পোৱা সকলৰ মইমতালি ('আগৰ বৰৰ দুখীয়া পালে পোতক তোলো মই, অসমীয়া নতুন হাকিম মোকেই বুলি কয়'), দুৰ্বলৰ ওপৰত বৰ আৰু ঘৈণীৰ ওপৰত বৰ মতা ওলোৱা সাধাৰণ পুৰুষ শ্ৰেণী—বেজবৰুৱাৰ গল্পবিলাকত এই কেই শ্ৰেণীৰ চৰিত্ৰৰ জীৱন্ত ৰূপ প্ৰকাশিত হৈছে। তিৰোতাৰ ওপৰত যম পুৰুষবিলাকক বিচাৰি বেছি দূৰলৈ যাবই নালাগে; 'যেনে কুকুৰ তেনে টাঙোন, 'সেউতী', 'ভদৰী', 'মালতী', 'এৰাবাৰী' আদি যিকোনো গল্পতে তিৰোতাৰ ওপৰত পুৰুষৰ অত্যাচাৰৰ চিত্ৰ দেখিবলৈ পাম।

আত্মৰক্ষাৰ ভয়ত অস্থিৰ দুৰ্বল সমাজ এখনে লেটা পকাই নিজক যিমান পাৰে সঙ্কুচিত কৰি প্ৰতি মুহূৰ্ততে জাতৰ ভয়ত অস্থিৰ হৈ পৰিল, মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱৰ বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ উ াৰ নীতি পাহৰি গ'ল, তেনে বিকৃত সমাজখনৰ তথাকথিত নেতাসকলৰ স্বৰূপ উদঙাই দিয়া কেইবাটাও গল্প আমি পাওঁ। তেনে এটা গল্প 'জাতিৰামৰ জাত'। সি অৱশ্যেই গল্প হিচাপে ফুটত উঠা নাই, কিন্তু তেনে সমাজখনৰ চিত্ৰ এটা ফুটাই তুলিছে। মীনধৰ শৰ্মাৰ (পিছ ত বৰুৱা) বৰ পুতেকে কলিকতাত পঢ়িবলৈ গৈ বঙালী বামুণৰ হাতে ভাত খোৱাত জাত গ'ল গতিকে তাৰ বিয়াখন ভাঙিবলৈ এদল উঠি পৰি লাগিল। মীনধৰে তেতিয়া গৰ্জনি ধৰিলে। মীনধৰ আৰু মধুৰাম নেওগৰ কথা-বতৰাৰ মাজেদি সমাজৰ কুচ্ছিৎ ৰূপটো ওলাই পৰিছে আৰু মধুৰামৰ উদাৰ উক্তিকে বেজবৰুৱাৰ উক্তি বুলি আমি ধৰিব পাৰোঁ। 'লম্বোদৰ ডেকা' নামৰ গল্পত লম্বোদৰ নাৱেৰে গুৱাহাটীলৈ যাওঁতে বাটত জ্বৰ হোৱাত নাৱৰীয়াই ৰান্ধি দিয়া ভাত খাই কোনোমতে প্ৰাণ ৰক্ষা কৰিব লগা হ'ল। প্ৰাণ ৰ'লেই যেনিবা, জাতটো যে গ'ল। এই জাত হেৰুৱাই মানুহটো পগলাৰদৰে ঘূৰি ফুৰিবলৈ ধৰিলে। "হিন্দু ধৰ্ম আৰু হিন্দু শাস্ত্ৰৰ দোহাই দি আমাৰ দেশৰ এই পণ্ডিত

নাম লোৱা মূৰ্খখনে"— মানুহৰ কিমান নগুৰ-নাগতি কৰিছে তাৰে এটি মৰ্মন্তুদ চিত্ৰ গল্পটোত পোৱা যায়।

হিন্দু ধৰ্মৰ ধ্বজাবাহী মূৰ্খ-পণ্ডিতৰ অবিবেচনাত পৰি লাখ লাখ লোকে ধৰ্মান্তৰ গ্ৰহণ কৰিব লগা হ'ল। এই ধৰ্মত (হিন্দু) মানুহৰ উঠাৰ জখলা নাই, নমাৰ পিছল বাটহে আছে। তেনে সংকীৰ্ণতাৰ পিতনিত লেটি লৈ থাকিও পৰিত্ৰাণ নাপায়, তথাকথিত বহুত জাত-যোৱা পৰিয়ালে স্বেচ্ছাই ইছলাম ধৰ্ম গ্ৰহণ কৰি এই ধৰ্মৰ উদাৰ কোলাত আকৌ মানুহ হৈ জীয়াই থকাৰ প্ৰেৰণা পাইছে। 'ধৰ্মধ্বজ ফয়ছলা নবীচ' গল্পটো তাৰে এটা জীৱন্ত উদাহৰণ।

বঙ্গদেশৰ পটভূমিত লিখা হিন্দু ধৰ্মৰ এনে আত্মহত্যাকাৰী পন্থাৰ আন এটা চানেকী হ'ল 'নিস্তাৰিণী দেৱী বা ফাতেমা বিবি' নামৰ বিখ্যাত গল্পটো। সাত বছৰীয়া ছোৱালী নিস্তাৰিণী দেৱীৰ ঘৰ বঙ্গদেশৰ বৰ্ধমান জিলাত। লগৰ হিন্দু ছোৱালীৰে সৈতে মুছলমানৰ ঘৰত ঈদ খাবলৈ গ'ল। কিন্তু ওচৰ-চুবুৰীয়াৰ তেওঁলোকৰ ঘৰৰ ওপৰত থকা হিংসাৰ কাৰণে অকল নিস্তাৰিণীকে জগৰীয়া কৰি তেওঁলোকক এঘৰীয়া কৰিব খোজাত বাপেকে নিৰুপায় হৈ তাইক ঘৰৰপৰা উলিয়াই দিলে। সাত বছৰীয়া ছোৱালীজনীয়ে আৰু কি কৰিব, কান্দি কান্দি ঈদ খাই অহা সেই নুৰ মিঞাৰ ঘৰতে আশ্ৰয় লবলৈ বাধ্য হ'ল। পিছত মুছলমান ধৰ্ম গ্ৰহণ কৰি বিয়াবাৰু কৰাই নাম ললে ফাতেমা বিবি। শেহলৈ তায়ে দুমহলীয়া ঘৰৰ ইটা,কড়িওৱা পৰ্যন্ত কঠোৰ পৰিশ্ৰম কৰি নিজৰ বিধৱা মাককো পোহপাল দিব লগা হ'ল। সমাজৰ ভগুৰ দল তেতিয়া নিমাত নীৰৱ। এবাৰ ইটা পৰি থৰমৰ খোৱা অৱস্থাত লিখকে তাইক সুস্থ কৰি তাইৰপৰা এই আত্ম-জীৱনী শুনে। শেষত ফাতেমাৰ মুখেদি কোৱা কথাখিনিয়ে হিন্দু মুছলমান আদি বিভিন্ন ধৰ্ম সম্পৰ্কত বেজবৰুৱাৰ উদাৰ দৃষ্টি-ভঙ্গীৰ পৰিচায়ক ঃ

"কিন্তু হুজুৰ এটা কথা কওঁ ; আমাৰ দেশখন জাতেই খালে। জাত জাতকৈ ইটোৱে সিটোক ঘিনাই, হিন্দু-মুছলমান বুলি এটা ধৰমৰ মানুহে আনটোক ছেই ছেই কৰি মিছাতে দেশখন জহন্নামে নিলে।"

ইংৰাজী হাৱা লাগি হঠাৎ চাহাব হোৱা মল্লক্ গুইন্ গুইনৰ কাহিনীটো সৰ্বজনবিদিত। চেতিয়া গাঁৱৰ গুণী-মানী তোলন সাজতোলাৰ পুতেক মলখু গঁগেয়ে কলিকতাত পঢ়িবলৈ গৈয়ে হৈ পৰিল পূৰা চাহাব। নাম ললে মল্লক গুইন্ গুইন্। মুঠতে 'মল্লক গুইন্ গুইন্' সেই সময়ৰ আত্মবিস্মৃত দলৰ চৰিত্ৰ প্ৰকাশক সাৰ্থক গল্প।

সেইদৰে 'ভোকেন্দ্ৰ বৰুৱা' গল্পটোতো নতুন হাকিমৰ উৎপাতৰ সুন্দৰ বৰ্ণনা আমি পাওঁ। ষ্টেণ্ডাৰ্ড ৰাখিবলৈ গৈ দেউলীয়া হোৱা, শেষত স্বজাতি-প্ৰেমিক হৈ চান্দা তুলি ধন ঘটি, 'কলিকতাত ৰিফৰ্মাৰ অসমত বেকা' হোৱা দলৰ প্ৰতিনিধি এই ভোকেন্দ্ৰ

বৰুৱাৰ কাহিনী তিনিটা খণ্ডত বিভক্ত এটা দীঘল গল্প।

চাহবাগিছাৰ চাকৰিৰ কাৰণে চাহাবৰ ওচৰত আত্মসম্মান বিক্ৰি কৰিবলৈ ওলোৱা শোচনীয় অধঃপতনৰ ৰূপ এটা দেখিবলৈ পাওঁ 'বাপিৰাম' গল্পৰ ভূধৰ বৰমহৰীৰ চৰিত্ৰৰ যোগেদি, যি চাকৰি আৰু এহেজাৰ টকাৰ লোভত নিজৰ ফুলবাঁৰী ভতিজাকক বাগানৰ চাহাব মিঃ স্কটক সমৰ্পণ কৰিবলৈ ষড়যন্ত্ৰ কৰিলে। কিন্তু এই ষড়যন্ত্ৰ বিফল কৰি দিলে তেওঁলোকৰ ঘৰৰ পুৰণি লগুৱা বাপিৰামে। চাহাবৰ ছাপ্ৰাছীৰ হাতত বিষম মাৰ খায়ো পিচ হুঁহকি নাহিল। সুযোগ চাই চাহাবক অকলে পাই মাৰত ঘূৰ্ণীয়া কৰি বিলাত পোৱালেগৈ। বাপিৰামৰ চৰিত্ৰৰ যোগেদি মৰকেলেপ্ অসমীয়া জাতিৰ শেষ টোপাল জীয়া তেজৰ টগ্ বগনি শুনিবলৈ পাওঁ। গল্প হিচাপেও নাটকীয় আকস্মিকতা, চৰিত্ৰ চিত্ৰণ আদিৰ ফালৰ পৰা 'বাপিৰাম' বেজবৰুৱাৰ অন্যতম সাৰ্থক গল্প।

অসমৰ সত্ৰ সমাজ আৰু ধৰ্মীয় ভণ্ডামিৰ চিত্ৰযুক্ত গল্প ৰচনা বেজবৰুৱাৰ আছে। অকল এইটো বিষয়কে লৈ দীঘলীয়া আলোচনাৰ পাতনি মেলিব পাৰি। আনকি নাটকৰ ভিতৰতো 'নোমল' নাটকত সত্ৰ সম্পৰ্কীয় দৃশ্যত এনে ভণ্ডামিৰ চিত্ৰ পাওঁ।

মুঠতে বেজবৰুৱাৰ সাহিত্য সমসাময়িক সমাজৰ দাপোণ। ঘৰুৱা জীৱনৰ দুৱাৰ-চুকৰ কেঁচুমতাৰপৰা, মাছৰ বজাৰৰ কাঁজিয়ালৈ, সমাজ, শিক্ষা, ধৰ্ম, ৰাজনীতিকে ধৰি কুৰি শতিকাৰ তিনি দশকলৈ এই ছোৱা সময়ৰ সমাজৰ সম্পূৰ্ণ বুৰঞ্জী বেজবৰুৱাৰ সাহিত্যৰপৰাই প্ৰণয়ন কৰিব পাৰি।*

* বেজবৰুৱা শতবাৰ্ষিকী উপলক্ষে অসম সাহিত্য সভাৰ দ্বাৰা অনুষ্ঠিত আলোচনা চক্ৰত পঠিত। স্থান—এ. ডি. পি কলেজ, নগাঁও (অসম) (১৯৬৮)

।। জীৱনী সাহিত্যৰ ধাৰা।।

জীৱনী বুলিলে আমি সাধাৰণতে কোনো এক জীৱনৰ ঘটনাৱলীৰ লিপিবদ্ধ বুৰঞ্জীকে বুজোঁ। এই ফালৰপৰা বিচাৰ কৰিলে জীৱনী সাহিত্য বুৰঞ্জীৰে এটা ঠাল মাত্ৰ। জীৱনী সাহিত্য বুৰঞ্জীৰ লগত অৱশ্যে সাঙোৰ খোৱা। আমি এজন মানুহক তেওঁৰ পাৰিপাৰ্শ্বিকতাৰ পৰা আঁতৰাই ৰাখিব নোৱাৰোঁ। এই পাৰিপাৰ্শ্বিকতাকে জীৱনীকাৰ সকলে পটভূমি বা পৰ্বতী (Background) আখ্যা দিছে। এই পৰ্বতীৰ সহায় নল'লে ব্যক্তিজনক প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰি। মহাকবি গেঁথেই কৈছিল, "একোজন ব্যক্তি তেওঁৰ সময়ৰ প্ৰতিবিম্ব মাত্ৰ। কোনো এজন লোক এটা সময়ত নুপজি আন এটা সময়ত। ওপজা হ'লে সেই সময়ৰ প্ৰভাৱত তেওঁ এজন সুকীয়া মানুহ হোৱাও সম্ভৱ।"ইয়াৰদ্বাৰা ব্যক্তিৰ ওপৰত সময়ৰ প্ৰভাৱৰ গুৰুত্ব বুজোৱা হৈছে। কিন্তু আন একশ্ৰেণীৰ সমালোচকৰ মতে শক্তিশালী ব্যক্তিয়ে ঘটনাৰ সোঁত সলনি কৰি দিব পাৰে। তেওঁলোকৰ কোনো কোনোৰ মতে বুৰঞ্জী হ'ল অসংখ্য জীৱনীৰ সমষ্টি।

তৃতীয় এক শ্ৰেণীৰ মতে ব্যক্তি, কাল বা তেওঁ বাস কৰা সময়ছোৱা, কোনোৱেই বুৰঞ্জীৰ ঘটনাক নিয়ন্ত্ৰিত নকৰে বা কৰিব নোৱাৰে। তেওঁলোকৰ মতে এই নিয়ন্ত্ৰণকাৰী শক্তিটো হ'ল Luck বা ভাগ্য বা ছেগ ;—যি ঐতিহাসিক বিকাশৰ শক্তিবোৰক নিয়ন্ত্ৰণ কৰে। প্ৰকৃততে বুৰঞ্জীৰ সৃষ্টিত ব্যক্তিৰ যিদৰে হাত আছে, Chance বা ছেগৰো সেইদৰে হাত আছে ; আৰু আছে অন্যান্য ৰাজনৈতিক, সামাজিক শক্তিসমূহৰো। আমাৰ দিনেকীয়া জীৱনৰ অভিজ্ঞতাতে এই তিনি শ্ৰেণীৰ শক্তিৰ ক্ৰিয়া দেখিবলৈ পাওঁ। জীৱনীকাৰৰ লক্ষ্য হ'ব এই তিনি শক্তিৰ ভিতৰত কোনটো শক্তিৰ গুৰুত্ব ব্যক্তিজনৰ ওপৰত অধিক তাক নিৰ্ণয় কৰা। কোনো লোকৰ জীৱনৰ কোনো এক ঘটনাৰ কথাকে লওক, বা তেওঁৰ সমগ্ৰ জীৱনকে লওক, ব্যক্তিজনৰ ওপৰত এই তিনিটা প্ৰধান শক্তিৰ ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়াৰ কথা জীৱনীকাৰ জনে সকলো সময়তে মনত সজাগ ৰাখিব লাগিব কাৰণ এই তিনি শক্তি সততে ক্ৰিয়াশীল।

জীৱনীকাৰে তেওঁ লিখিবলৈ লোৱা ব্যক্তিজনৰ জীৱনৰ ঘটনাৱলী নাইবা তথ্যাৱলীৰ ওপৰতেই অকল গুৰুত্ব দিলে নহব। অৰ্থাৎ, ব্যক্তিজনে কি কৰিছিল, কিয়

কৰিছিল আৰু সময়ে তেওঁক কেনেকৈ প্ৰভাবান্বিত কৰিছিল, —অকল সেইখিনিৰ ওপৰতে তেওঁ গুৰুত্ব দিলে নহব। লগতে ব্যক্তিজনৰ ওপৰতো সমানে গুৰুত্ব দিব লাগিব। ব্যক্তিজনৰ ব্যক্তিত্ব আৰু চৰিত্ৰৰ বৈশিষ্ট্যসমূহৰো বৰ্ণনা দিব লাগিব। জীৱনীকাৰে এহাতে ব্যক্তিজনৰ চৰিত্ৰৰ বা জীৱনীৰ ৰূপ দিব লাগিব আৰু আনহাতে তেওঁৰ ব্যক্তিত্বকো সম্যকভাবে উপলব্ধি কৰিব লাগিব। সেয়েহে উৎকৃষ্ট জীৱন চৰিত ৰচনা কৰা সহজ কাম নহয়, ইয়াৰ বাবে লিখকে বহুতো হেঙাৰ পাৰ হ'ব লাগে। ব্যক্তি-জীৱনৰ কথাকে ব্যক্ত কৰা জীৱন-চৰিতৰ লক্ষ্য যদিও মানুহ এজনৰ জীৱনৰ সকলো কথাই ইয়াত ঠাই পাব নোৱাৰে। সেই বাবে ব্যক্তি এজনৰ জীৱনৰ সম্ভৱপৰ সকলো তথ্যকে সংগ্ৰহ কৰি সুচিন্তিত গ্ৰহণ-বৰ্জনৰ দ্বাৰা তেওঁৰ জীৱনবৃত্ত ৰচনা কৰিবলগীয়া হয়। এই ব্যক্তিত্বক ৰূপ দিয়াটো উলামুলা কাম নহয়। কোনো চৰিত্ৰক বৰ্ণিত কৰিব পৰা শক্তিটো মুখ্যতঃ এক সাহিত্যিক প্ৰতিভা। এনে চৰিত্ৰৰ ৰূপায়ণ ঔপন্যাসিক, নাট্যকাৰ আদিৰ হাততহে সম্ভব। গতিকে জীৱনীকাৰজনো তেনে শ্ৰেণীৰ সৃষ্টিধৰ্মী সাহিত্যিক। অৰ্থাৎ, জীৱনীকাৰজন কেৱল এজন ঐতিহাসিকেই নহয়, তেওঁ এজন কলাকাৰো। তেওঁৰ সন্মুখত তথ্য দ'ম হৈ পৰি আছে। তেওঁ তাৰ পৰাই বাছি বাছি তেওঁৰ বিষয়বস্তুৰ সাৰ সংগ্ৰহ কৰি ল'ব লাগিব। এনে বিভিন্ন অধ্যয়নেৰে সমৃদ্ধ হোৱাৰ পাছত সেইবিলাকৰ সহায়ত তেওঁৰ কল্পনা উজ্জ্বল হৈ পৰিব। এইদৰে কলাসুলভ সৌন্দৰ্য দান কৰি তেওঁ ব্যক্তিজনৰ জীৱনীটো ৰূপায়িত কৰি তুলিব। কাৰণ তেওঁ সেই ঘটনাৱলীৰ বা তথ্যাৱলীৰ ওপৰত নিজস্ব ব্যাখ্যা বা টিপ্পনী দি যাব লাগিব। এই ব্যাখ্যা দিওঁতে যথেষ্ট সাৱধানতা অৱলম্বন কৰিব লাগিব যাতে প্ৰকৃত সত্য বা তথ্যৰ অপলাপ নহয়। অৰ্থাৎ ব্যক্তিজন প্ৰকৃততে যেনে, জীৱনীকাৰৰ ব্যাখ্যাৰ দ্বাৰা যাতে তাৰ সম্পূৰ্ণ বিপৰীত ধৰণৰ হৈ নপৰে তাৰ প্ৰতি লিখক অচেতন থাকিব লাগিব। লগতে এই ব্যাখ্যাসমূহ সূক্ষ্ম নহলেও যুক্তিনিষ্ঠ হ'ব লাগিব।

ঔপন্যাসিকৰ দৰেই জীৱনীকাৰেও কল্পনাৰ সহায় অৱশ্যে লব লাগিব। সেয়ে হলেও উপন্যাসৰ সত্য হ'ল বিশ্বজনীন আৰু ব্যক্তিনিৰ্বিশেষ। আনহাতে জীৱনীৰ সত্য হ'ল ব্যক্তিগত আৰু ব্যক্তিবিশেষক। গতিকে কল্পনাৰ সহায় লৈ আকৰ্ষণীয় কৰিবলৈ যাওঁতে সত্যৰ যাতে অপলাপ নঘটে তাৰ বাবে জীৱনীকাৰ সদায় সচেতন হ'ব লাগিব। জীৱনীত ব্যক্তিজনৰ চৰিত্ৰ আৰু কাৰ্যাৱলীৰ সুসংঘটিত সমন্বয় ৰক্ষা কৰিব লাগিব। এতেকে যাৰ বিষয়ে লিখিবলৈ লোৱা হয় তেওঁক প্ৰথমে অন্তৰঙ্গভাৱে জনাটোৱেই জীৱনীকাৰৰ প্ৰথম কতব্য। মানুহ এজনক ঘনিষ্ঠ ভাৱে জানিলেহে তেওঁৰ চৰিত্ৰটোক নিখুঁতভাৱে ফুটাই তুলিব পাৰি। কিন্তু তেওঁৰ কাৰ্যাৱলী বা সেইবোৰৰ মূল্যায়ণ সম্পৰ্কে ভালদৰে জনাৰ সুযোগ কম থাকে। যি কি নহওক, জীৱনী সাহিত্য সম্পৰ্কে চমুকৈ

ক'বলৈ গলে John A. Garraty ৰ এই শাৰী কেইটা উল্লেখ কৰিলেই যথেষ্ট হ'বঃ

" In sum, biography is the reconstruction of a human life. It attempts to describe and evaluate one individual's career, and also to reproduce the image of his living personality analysing its impact upon his actions and the world in which he lived. All biographies must be historical and scientific in that they aim at truth and depend upon verifiable evidence. At the same time they must be imaginative and artistic, because insight and felicity of expression are essential if the full three-dimensional truth is to be transferred to the flat surface of the printed page. The biographer's responsibility is large.........."

[*The Nature of Biography* : John A. Garraty]

(ভাবাৰ্থ ঃ মুঠতে জীৱনী হ'ল এক মানৱ জীৱনৰ পুনৰ্গঠিন। কোনো ব্যক্তিৰ জীৱন-ধাৰাটোৰ বৰ্ণনা আৰু মূল্যায়ণ কৰিবলৈ, লগতে তেওঁৰ জীৱন্ত ব্যক্তিত্বৰ হেঁচা তেওঁৰ কাৰ্যাবলীত আৰু তেওঁ বাস কৰা জগতখনত কেনেভাৱে পৰিছে তাৰ বিশ্লেষণ কৰি তাৰ এটি ভাৱ-মূৰ্তি হুবহু দাঙি ধৰিবলৈ জীৱনীত একোটা প্ৰচেষ্টা থাকে। যুক্তিসিদ্ধ তথ্য প্ৰকাশাদিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল সত্যৰ প্ৰকাশেই যিহেতু জীৱনীসমূহৰ লক্ষ্য গতিকে জীৱনীমাত্ৰেই বুৰঞ্জীমূলক আৰু বিজ্ঞানসম্মত হ'বই লাগিব। লগতে সেইবিলাক কল্পনা আৰু কলা গুণযুক্ত হ'ব লাগিব, কাৰণ অন্তৰ্দৃষ্টি আৰু প্ৰকাশৰ সাৱলীলতাইহে পূৰ্ণ ত্ৰৈমাত্ৰিক সত্যক ছপা কাগজৰ চেপেটা ধৰাতললৈ স্থানান্তৰিত কৰি তুলিব পাৰিব। জীৱনী লিখকৰ দায়িত্ব বিশাল...... ।)

পাশ্চাত্য সাহিত্যত মধ্যযুগত প্ৰধানকৈ চাৰ্চৰ প্ৰভাৱত জীৱনী সাহিত্যৰ সৃষ্টি হয়। খৃষ্টান ধৰ্মৰ বীৰ, সাধু-সন্ত, শ্বহীদসকলৰ জীৱনক লৈ বহুতো জীৱনচৰিত ৰচনা কৰা হয়। সমগ্ৰ ইউৰোপত চাৰ্চবিলাকৰ প্ৰভাৱ বাঢ়ি অহাৰ লগে লগে সাধু-সন্তসকলৰ জীৱন চৰিত ৰচনাৰ প্ৰভাৱৰ ভেটি সুদৃঢ় হৈ পৰে। নৱম শতিকাৰ আগলৈকে জীৱনীসমূহ গ্ৰীক বা লেটিন ভাষাত ৰচনা কৰা হৈছিল আৰু যাজক সম্প্ৰদায়ৰ লোকৰ দ্বাৰা সেইবিলাক পাঠ কৰাৰ ব্যৱস্থা আছিল। নৱম শতিকাৰপৰা এই জীৱনীসমূহ কেতিয়াবা স্থানীয় ভাষা লৈও তৰ্জমা কৰা হৈছিল। ইউৰোপৰ প্ৰাচীনতম স্থানীয় ভাষাৰ ৰচনা হিচাপে সেইবিলাকে আধুনিক ইউৰোপীয় ভাষাসমূহৰ বিকাশত যথেষ্ট অৰিহণা যোগাইছিল। স্থানীয় ভাষাত প্ৰধানকৈ পদত এই জীৱনীসমূহ অনূদিত হৈছিল। ব'ৰাগীবিলাকে সেই পদবিলাক গীত হিচাপে গাই ফুৰিছিল। এই ধৰ্মীয় সন্ত-মহন্তসকলৰ জীৱনীত অলৌকিক ঘটনাৱলী আৰু কাৰ্য স্বাভাৱিকভাৱেই জড়িত হৈ পৰিছিল। এজন সন্তৰ জীৱনৰ কোনো অলৌকিক ঘটনা কালক্ৰমত আন এজনৰ জীৱনলৈও স্থানান্তৰিত কৰা হৈছিল।

ইউৰোপীয় মধ্যযুগীয় জীৱনী সাহিত্যৰ ধাৰাৰ লগত আমাৰ জীৱনচৰিত্রৰ ধাৰাৰ সুন্দৰ তুলনা হয়। আমাৰো জীৱনী সাহিত্য সৃষ্টিৰ বুৰঞ্জী ধৰ্মমূলক। মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ আন্দোলনেই এনে জীৱনী লিখাত ভকতসকলক প্ৰেৰণা দিয়ে আৰু সত্ৰসমূহত পিছলৈ 'চৰিত তোলা' প্ৰথা ধৰ্মীয় অনুষ্ঠানৰ লগৰীয়া হৈ পৰে আৰু আজিও এই প্ৰথা প্ৰচলিত। প্ৰথমে মুখে মুখেই এই জীৱনচৰিত সোঁৱৰণ কৰা হৈছিল আৰু আজিও তেনেধৰণেই চলি থকা বুলি জনা যায়। সেয়ে হলেও কথা-গুৰু চৰিত গদ্যত আৰু পিছলৈ ৰামচৰণ ঠাকুৰ, পুৰুষোত্তম ঠাকুৰ, দ্বিজভূষণ, আদি বহুতো জীৱনীকাৰে পদ্যত মহাপুৰুষ দুজনাৰ জীৱন-কাহিনী লিপিবদ্ধ কৰে। এইদৰে গদ্য আৰু পদ্যত আমাৰ মধ্যযুগৰ মহাপুৰুষ সন্ত-মহন্তসকলৰ ভালেমান জীৱনী ৰচিত হৈছিল আৰু বহু সত্ৰ আদিত অপ্ৰকাশিত অৱস্থাত এনে চৰিতপুথি নিশ্চয় বহুতো আছে। কোৱা বাহুল্য, আমাৰ চৰিতপুথিতো মহাপুৰুষসকলৰ জীৱনৰ লগত বহুতো অলৌকিক কাহিনী জড়িত কৰি (শ্ৰীকৃষ্ণৰ জীৱনৰ আৰ্হিত) সৰ্বসাধাৰণৰ মনত ভক্তি আৰু বিস্ময়ৰ ভাৱ সৃষ্টি কৰাত চৰিতকাৰ কৃতকাৰ্য হৈছিল। আমাৰ নাট্যসাহিত্যৰ স্বাধীন সুঁতি এটাৰ দৰে জীৱনী সাহিত্যৰো মৌলিক ভৰা সুঁতি এটাৰ সৃষ্টি হৈছিল আৰু ১৮২৬ চনত আমাৰ জাতীয় জীৱনৰ মূল ধাৰাটো বিচ্ছিন্ন হৈ নপৰা হ'লে আজিৰ অসমীয়া সাহিত্যই সকলো বিভাগতে পৰিপূৰ্ণ ৰূপ এটা লৈ বিশ্বৰ যিকোনো শ্ৰেষ্ঠ সাহিত্যৰ শাৰীত নিজ মহিমাৰে থিয় দিব পাৰিলেহেঁতেন।

যি কি নহওক, ইয়াৰ পিছত ইউৰোপীয় সাহিত্যত সৃষ্টি হোৱা জীৱনী সাহিত্যৰ নতুন ধাৰাৰ বিষয়ে চমুকৈ আলোচনা কৰা যাওক।

জীৱনী সাহিত্যৰ নতুন ধাৰা

১ লিটন ষ্ট্ৰেছিৰ [Lytton Strachey] 'ভিক্টৰীয়া যুগৰ ডা-ডাঙৰীয়াসকল' (Eminent Victorians) নামৰ জীৱনী সংকলনখন (১৯১৮) প্ৰকাশিত হোৱাৰ লগে লগে পাশ্চাত্য জীৱনী সাহিত্যত নতুন ধাৰা এটাৰ সৃষ্টি হয়। এই ধাৰাটো 'নব্য-জীৱনী' (New Biography) নামে জনাজাত হ'ল। তেওঁৰ জীৱনী ৰচনাৰ কৌশল আছিল সম্পূৰ্ণ নতুন আৰু পিছৰ জীৱনীকাৰসকলে এই কৌশল অনুকৰণ কৰিবলৈ ব্যস্ত হৈ পৰিল। তেওঁৰ বিষয়বস্তুৰ অধ্যয়ন আছিল বিস্তৃত আৰু গভীৰ। তেওঁৰ জীৱনীত খাৰণি-চোক যেন বিদ্ৰূপাত্মক ভাষা, শ্লেষাত্মক আৰু 'পেৰাডক্সিকেল' (দেখাত সত্য

যেন লাগিলেও প্ৰকৃততে বিপৰীত অৰ্থবাচক) ঠাচৰ ব্যৱহাৰ কৰি ভিক্টৰীয়া যুগৰ সৰ্ব-সম্মানিত ডা-ডাঙৰীয়াসকলৰ ভণ্ডামিবিলাক এনেভাৱে প্ৰকাশ কৰি দিলে যে তেওঁলোকৰ প্ৰতি সৰ্বসাধাৰণে পুহি ৰখা ধাৰণাটোৱেই বেলেগ হৈ গ'ল। তেওঁ সেই বিখ্যাত লোকসকলৰ নিজৰ ভাষাকে প্ৰসঙ্গ লৰচৰ কৰি বা অপ্ৰাসঙ্গিকভাৱে এনেদৰে তেওঁলোকৰ মুখত বহুৱাই দিলে যে তাৰ দ্বাৰা তেওঁলোকৰ চৰিত্ৰটোকে বিপৰীত কৰি দেখুওৱা হ'ল। ইয়াৰ ফলত তেওঁৰ ৰচিত জীৱনীবিলাক উপন্যাসৰ দৰেই আমোদজনক হৈ পৰিল আৰু জীৱনী সাহিত্যও উপন্যাসৰ দৰেই সৰৱৰহী হৈ পৰিল। তেওঁ আন কি সুবিধা চাই মিছাৰ আশ্ৰয় লৈও সত্যক বিকৃত কৰি দেখুৱালে। ইয়াৰ ফলত জীৱনী সাহিত্য আকৰ্ষণীয় সাহিত্যত পৰিণত হ'ল সঁচা, কিন্তু জীৱনী সাহিত্যৰ উন্নয়নত অৱশ্যে তেওঁৰ একো বৰঙণি নেথাকিল। প্ৰথম মহাযুদ্ধৰ পিছৰপৰা দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ আগলৈকে পাশ্চাত্যৰ সাহিত্যত জীৱনী সাহিত্যৰ দোকোল-দাকাল ঢল আহিল। কোনো কোনো জীৱনীৰ বিক্ৰীৰ সংখ্যা আধালাখৰো ওপৰ হ'ল।

কোনো কোনো লিখক ইমান দূৰলৈ আগবাঢ়ি গ'ল যে তেওঁলোকে সা-সজুলিৰপৰা আঁতৰি কল্পনাৰ সহায়ত সংলাপৰ সৃষ্টি কৰিলে, ঘটনাৱলীৰ সূক্ষ্ম বিৱৰণ দিলে,—যিবিলাক চৰিত্ৰৰ জীৱনত প্ৰকৃততে ঘটা নাছিল কিন্তু ঘটিব পাৰিলেহেঁতেন। অৱশ্যে পাশ্চাত্য প্ৰাচীন জীৱনীবিলাকতো এনে কাল্পনিক সংলাপ আৰু ঘটনাৰ বিৱৰণ আছিল, তেওঁলোকে কুৰি শতিকাৰ বৈজ্ঞানিক পদ্ধতিৰ যুগতো সেই পুৰণি প্ৰথাৰে প্ৰবৰ্তন আৰম্ভ কৰি দিলে।

প্ৰসঙ্গক্ৰমে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে আমাৰ চৰিতপুথিতো অলৌকিক কাৰ্যাৱলীৰ লগতে বহুতো সংলাপ হুবহু তুলি দিয়া হৈছে। সেই সংলাপবিলাক লগে লগে লিপিবদ্ধ কৰা নহয়, বহুতো মুখে মুখে শুনা বহুতো সৌৱৰণিৰপৰা আৰু প্ৰায়খিনিয়ে কল্পনাৰ সহায়ত লিখা নিশ্চয়।

যি কি নহওক, এই নতুন ধাৰাৰ পিছত জীৱনী সাহিত্য নবেলত পৰিণত হ'ল আৰু কোনো কোনোৱে তেওঁলোকৰ ৰচিত জীৱনীক জীৱনীমূলক উপন্যাস নাম দিবলৈও আগবাঢ়িল। প্ৰকৃততে জীৱনীৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি সেই সময়ত উপন্যাসো লিখিত হৈছিল, যাৰ উদাহৰণ হ'ল চমাৰচেট মমৰ 'ডি মুন এণ্ড চিক্স পেন্স' (১৯১৯), য'ত নায়কৰ নাম সলনি কৰিলেও শিল্পী প'ল গঁগাৰ (Pual Ganguin) জীৱনৰ ওপৰত ভেটি কৰিয়েই এই উপন্যাস লিখিত। সেইদৰে আৰ্ভিংষ্টোনৰ 'লাষ্ট ফৰ্ লাইফ' (১৯৩৩) উপন্যাসখন ৱান গোঘ (Van Gogh) আদি ঐতিহাসিক ব্যক্তিৰ জীৱনত—ভেটি কৰিয়েই লিখা। (এই উপন্যাসখন 'জীৱনৰ লালসা' নামত অসমীয়ালৈ ভাঙনি কৰা হৈছে।

জীৱনৰ ভেটিত উপন্যাস ৰচনাৰ আমাৰ প্ৰথম প্ৰচেষ্টা—শ্ৰী আবদুল মালিকৰ 'ৰূপতীৰ্থৰ যাত্ৰী'—জ্যোতিপ্ৰসাদৰ জীৱনক কেন্দ্ৰ কৰি। সেইদৰে ষ্ট্ৰেছিৰ আৰ্হিত প্ৰথম জীৱনী পাওঁ তাহানি বেজবৰুৱাই লিখা 'আনন্দৰাম বৰুৱাৰ জীৱন চৰিত' নামৰ চমু ৰচনাখন। তেখেতৰ জগন্নাথ বৰুৱা, ঈশ্বৰচন্দ্ৰ বিদ্যাসাগৰ নামৰ কবিতা দুটাও এই প্ৰসঙ্গত মনলৈ আহে। এয়া বেজবৰুৱাৰ আওপকীয়া প্ৰশংসা পদ্ধতিৰ উদাহৰণহে (Indirect way of appreciation), আৰু নব্য-জীৱনী ধাৰাও এক প্ৰকাৰ আওপকীয়া শলাগনিহে।

এইনব্য জীৱনীকাৰসকলৰ ওপৰত ফ্ৰয়েডীয় প্ৰভাৱো যথেষ্ট। পিছলৈ চাইকলজি বা মনস্তত্বৰ ভেটিতে জীৱনী লিখিবলৈ আৰম্ভ কৰে এক শ্ৰেণীৰ জীৱনীকাৰে। তেওঁলোকৰ নীতি হ'ল এয়ে যে মানৱ চৰিত্ৰ বৰ জটিল বস্তু। ফ্ৰয়েডৰ সূত্ৰসমূহ (Freudian theories) সৰ্বসাধাৰণৰ মাজত বিস্তৃত হৈ পৰাৰ লগে লগে এই শ্ৰেণীৰ লিখকসকল অকল ফ্ৰয়েডীয় সূত্ৰৰ ভেটিত জীৱনচৰিতক থিয় কৰিবলৈ সচেষ্ট হৈ পৰিল। তেওঁলোকে চৰিত্ৰৰ মনৰ চুক-কোণৰ ভাৱবিলাক চালি -জাৰি চাবলৈ ধৰিলে। কিন্তু তাৰ কাৰণে স্বাভাৱিকতে তথ্যপাতিৰ অভাৱ হোৱাত তেওঁলোকে চৰিত্ৰ বিলাকৰ ৰচনাৰ সহায় লবলৈ ধৰিলে। তেওঁলোকৰ মতে ব্যক্তিজন তেওঁৰ সৃষ্টিৰ লগত অভেদ। সেইবাবে বিখ্যাত ঔপন্যাসিক হাৰ্মেন মেলৱিলৰ জীৱনী লিখিবলৈ গৈ লুই মানফৰ্ডে মেলৱিলৰ এখন উপন্যাসৰপৰা প্ৰচুৰ সমল লৈছিল।

আন একশ্ৰেণীৰ জীৱনীকাৰ ওলাল, তেওঁলোকৰ ওপৰত মনস্তাত্বিক পদ্ধতিৰ প্ৰভাৱ থাকিলেও তেওঁলোকে প্ৰধানকৈ ইনটুইচনৰ (intuition) ওপৰতহে গুৰুত্ব দিলে। তেওঁলোকে আলোচ্য চৰিত্ৰৰ বিষয়ে গভীৰতম অধ্যয়ন আৰম্ভ কৰে, তাৰ পিছত চিন্তা কৰে আৰু তাৰ পিছত বিশেষ এক অন্তৰ্দৃষ্টিৰে চৰিত্ৰটোৰ ভিতৰত প্ৰৱেশৰ প্ৰধান সাঁচাৰ কাঠীটো আবিষ্কাৰ কৰে। সেই অন্তৰ্দৃষ্টিৰে লাভ কৰা পোহৰত চৰিত্ৰটো ব্যাখ্যা কৰি বিশ্বাসযোগ্য ৰূপত থিয় কৰায়। তেওঁৰ কাৰ্যাৱলীও সেইদৰে ব্যাখ্যা কৰে। প্ৰখ্যাত জীৱনীকাৰ আঁড মূৰৰ (Andre Maurious) ৰচিত আটাইবিলাক জীৱনীয়ে এনে এক আকস্মিক অন্তৰ্দৃষ্টিৰ যোগে আবিষ্কৃত চৰিত্ৰৰ অন্তঃপ্ৰবাহিনী ধাৰাৰ ওপৰত ভেটি কৰি লিখা। তেওঁৰ বিখ্যাত শ্যেলীৰ জীৱনীখন—'এৰিয়েল' (Arial) এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখযোগ্য। যি কি নহওক, 'ইনটুইটিভ' জীৱনীত সন্তুষ্ট নহৈ সম্পূৰ্ণ মনস্তাত্বিক ভেটিত জীৱনী লিখিবলৈ এচামে আৰম্ভ কৰি দিলে যাৰ বিষয়ে অলপ আগতে কৈ অহা হ'ল। প্ৰথম মহাযুদ্ধৰ পিছে পিছে কিন্তু এই 'চাইকলজিকেল' পদ্ধতিও তল পৰিল। এইবাৰ আহিল ডিবাঙ্কাৰ (Debankar) নামধাৰী এশ্ৰেণী কালাপাহাৰী জীৱনীকাৰ; এওঁলোক ষ্ট্ৰেছিতকৈও এখোপ আগবাঢ়ি গৈ বিখ্যাত লোকসকলৰ যশ-গৌৰবৰ

টোপোলাটোৰ ভেদ ভোঁহাৰি দিবলৈ লাগি গ'ল। ঘৰুৱা অসমীয়াত এই দলক 'ভেদেলী-ভঁৰাল-ভাঙোতা' আখ্যা দিব পাৰোঁ।

প্ৰাণৰ ঐশ্বৰ্য আৰু প্ৰাচুৰ্যত চঞ্চল জাতিৰ জীৱনলৈ-- গতিকে সাহিত্যলৈ, নানা ঢৌ আহে আৰু মাৰ যায়। নতুন নতুন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলে, আৰু সেইদৰেই আগবাঢ়ে। বৈ থকা তেওঁলোকৰ ধৰ্ম নহয়, বা গতানুগতিকতাকে খামুচি থকাও তেওঁলোকৰ লক্ষ্য নহয়। ১৯৪১ চনৰপৰা জীৱনী সাহিত্যলৈ অহা এই নতুন নতুন ঢৌবিলাকো আঁতৰি গ'ল। ইয়াৰ পিছত আন এক নতুন ধাৰাৰ সৃষ্টি হ'ল--যাৰ নাম তেওঁলোকে দিলে--কালানুক্ৰমিক (chronological) বা 'নিত্য বৰ্তমান' কালৰ ৰূপত লিখা জীৱনী (Biography in present tense) ধাৰা। ইয়াত উপন্যাসৰ অৰ্থাৎ কল্পনাৰ প্ৰভাৱো আছে, ইনটুইচন পদ্ধতিৰো প্ৰয়োগ আছে, মনস্তাত্বিক পদ্ধতিও সংযুক্ত হৈছে। এই শ্ৰেণীৰ জীৱনীত গৱেষণা, অধ্যয়ন, পাণ্ডিত্য আদি সম্পূৰ্ণ আছে; লগতে আছে কলাসুলভ গুণাৱলী, কল্পনাৰ বোল আৰু আধুনিক জনপ্ৰিয় **লিখকৰ কিতাপৰ** দৰে পঠনৰ আনন্দ।

ছাত্ৰসকলৰ কাৰণে আগবঢ়োৱা এই চমু আলোচনাটো ইমানতে শেষ কৰিলোঁ। আমাৰ আধুনিক সাহিত্যত উৎকৃষ্ট গুণসম্পন্ন জীৱনী নাইকিয়া। যি কেইখন আছে পঢ়ি সোৱাদ নলগা, তথ্যৰ ভৰত শুকান। ভাষা আকৰ্ষণীয় কৰাৰ সচেতন প্ৰচেষ্টা আমাৰ নাই। তাৰ উপৰি শিক্ষিত সমাজৰ মাজত পঢ়ুৱৈয়ে নাই, শিক্ষা লাভ কৰি সংসাৰত সোমোৱাৰ লগে লগে বাতৰি কাকতখনকে যি পঢ়ে। বাকী যি দুই এজন পঢ়ুৱৈ আছে তেওঁলোকৰ পঠন দুই এখন উপন্যাসতে সীমাবদ্ধ। তাৰ উপৰি আৰু এটা প্ৰধান কাৰণ হ'ল--আমাৰ জীৱনত প্ৰাণ-চঞ্চলতাও নাই, নাই চিন্তাৰ বাহুল্য, নাই কৰ্মৰ বৈচিত্ৰ্য। এই জাতিৰ জীৱনত আকৰ্ষণেই বা কি থাকিব পাৰে যাৰ দ্বাৰা আকৰ্ষণীয় জীৱনী এখন সম্পূৰ্ণ কৰিব পাৰি। *

* 'নগাঁও কলেজ আলোচনী'ত (১৯৬৭-৬৮) প্ৰকাশিত। এই আলোচনা যুগুত কৰোতে John A. Garraty ৰ গ্ৰন্থৰ (The Nature of Biography) প্ৰধানকৈ সহায় লোৱা হৈছে।

।। মানৱতাবাদী-দৰ্শনৰ ঐতিহ্য ।।

মানৱতাবাদ, মানৱ-ধৰ্ম, মানৱ-প্ৰেম, মানৱিকতাবাদ আদি শব্দবিলাক আজিকালি আমি ইমান ঘনাই পঢ়িব—শুনিবলৈ পাওঁ বা ব্যৱহাৰ কৰোঁ যে সেই শব্দবিলাকৰ অৰ্থ বা তাৎপৰ্য বিচাৰ কৰিবলৈ যোৱাটো সময়ৰ অপব্যৱহাৰ বুলিহে ভাবে। আমাৰ সমাজত যেন সেইবিলাক শব্দ অতি স্বাভাৱিকভাৱেই ব্যৱহৃত হৈছে, এনেহে আমাৰ ধাৰণা হয়।

'সবাৰ উপৰে মানুষ সত্য তাহাৰ উপৰে নাই'—চণ্ডীদাসৰ বিখ্যাত পদফাকিৰ উদ্ধৃতি আমি ব্যৱহাৰ কৰিলেও, উপনিষদৰ ঋষিয়ে মানুহক 'অমৃতস্য পুত্ৰাঃ' বুলি সম্বোধন কৰি গ'লেও, বৈষ্ণৱ যুগত মানুহক পৃথিৱীৰ ভিতৰত সৰ্বশ্ৰেষ্ঠ আসন দিয়াৰ উপৰিও 'কুকুৰ, শৃগাল, গৰ্দভৰো আত্মাৰাম' বুলি উদাত্ত ঘোষণা দিলেও, এই জাতি-জাত-ধৰ্ম-বৰ্ণসঙ্কুল ভাৰতৰ ব্যৱহাৰিক জীৱনত মানৱতাবাদী দৃষ্টিভঙ্গি এটা গঢ়ি উঠা নাই, আৰু আগতেও গঢ়ি উঠা নাছিল। অতীতৰ যি ৰাম-ৰাজত্বৰ গুণ-গানত আমি পঞ্চমুখ, সেই ৰাম-ৰাজত্বত গৰ্ভৱতী সীতাৰ বনবাসৰ কথা এৰিও শূদ্ৰই তপস্যা কৰাৰ কাৰণেই ৰামচন্দ্ৰই নিজে শম্বুকক বধ কৰিছিল। ৰাম-ৰাজত্বত দাস-দাসীৰ কিনা-বেচা পূৰ্ণপয়োভৰেৰে হৈছিল আৰু বশিষ্ঠ, বিশ্বামিত্ৰ আদি ঋষিসকলে তপঃচৰ্যাৰ লগতে দাস-দাসীৰ ব্যৱসায়ো চলাইছিল।

সাম্প্ৰতিক যুগত গান্ধীজীয়ে আছিল মানৱতাবাদী আদৰ্শৰ বাহক, যি তথাকথিত নীচসকলক হৰিজন নাম দি তেওঁলোকৰ সামাজিক প্ৰতিষ্ঠাৰ কাৰণে গোটেই জীৱন চেষ্ঠা চলাইছিল। আমি কিন্তু বুদ্ধিমানৰ দৰে তেওঁক অৱতাৰী কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিও বিফল হৈ 'মহাত্মা' কৰি 'ক্ষুদ্ৰাত্মা' সকলৰপৰা তেওঁক আঁতৰ কৰি পেলালোঁ, আৰু অকল গুলি কৰিয়েই ক্ষান্ত নাথাকি বছৰি বছৰি তেওঁৰ আদৰ্শক পৰ্যায়ক্ৰমে এনেভাৱে হত্যা কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰি দিলোঁ যে, কেইবছৰমানৰ ভিতৰতে হৰিজন শব্দটোৰ অধঃপতনতেই ক্ষান্ত নহৈ সৌ সিদিনাও হৰিজনক জীয়াই জীয়াই পুৰিও পেলোৱা হ'ল। আজি কালি যিবিলাকৰ মুখত গান্ধীজীৰ আদৰ্শ বা বাণীৰ বিষয়ে আঁখৈ ফুটা শুনিবলৈ পোৱা যায়, তেনে সৰহ সংখ্যকেই মনে-প্ৰাণে মধ্যযুগীয়া জাত্যাভিমান বা তেনে কুসংস্কাৰৰ বোকাত পোত যোৱা। তথাপি জীৱনত নহলেও সাহিত্যত আমাৰ যি

এটা মানৱতাবাদী দৃষ্টিভঙ্গীৰ পৰিচয় দেখিবলৈ পাইছোঁ সি প্ৰধানকৈ পাশ্চাত্য প্ৰভাৱৰ ফল।

গতিকে হিউমেনিজিম বা মানৱতাবাদ সম্পৰ্কে আলোচনা কৰিবলৈ যাওঁতে আমি পাশ্চাত্যৰ আলোচনাৰ সহায় ল'ব লাগিব। হিউমেনিষ্ট বা মানৱতাবাদী শব্দটোৰ প্ৰথম ব্যৱহাৰ হয় ষোল শতিকাত। ইউৰোপৰ ৰেনেচাঁ যুগৰ লিখক আৰু পণ্ডিতসকলক এই বিশেষণ দিয়া হৈছিল। কিন্তু মানৱতাবাদ শব্দটোৱে নানা অৰ্থ বুজাব পাৰে। ইয়াৰ ভিতৰত মানৱ-কেন্দ্ৰ, মানৱ-সৰ্বস্ব অৰ্থ প্ৰকাশক দৰ্শনকে মানৱতাবাদ দৰ্শন বুজোৱা হয়।

কাৰ্লিছ্ লেমণ্টে তেওঁৰ পাণ্ডিত্যপূৰ্ণ–The Philosophy of Humanism নামৰ সুচিন্তিত গ্ৰন্থত কুৰি শতিকাৰ মানৱতাবাদৰ ব্যাখ্যা দিবলৈ গৈ কৈছে,........"it is a philosophy of joyous service for the greater good of all humanity in this natural world and according to the methods of reason and democracy."–এই স্বাভাৱিক জগতখনত মানৱ জাতিৰ মহত্তৰ কল্যাণৰ কাৰণে যুক্তি আৰু গণতান্ত্ৰিক পদ্ধতিৰ ভেটিত আগবঢ়োৱা সেৱানন্দৰ দৰ্শনেই হ'ল মানৱতাবাদ দৰ্শন। তেওঁ লগতে কৈছে যে এই দৰ্শন অকল দাৰ্শনিক পণ্ডিতসকলৰ কাৰণে সৃষ্টি হোৱা দৰ্শন মাত্ৰ নহয়, ই সুখী আৰু কাৰ্যকৰী জীৱনযাপনৰ প্ৰতি আকাঙ্খাযুক্ত সৰ্বসাধাৰণ ৰাইজৰ চিন্তা আৰু কাৰ্যৰ ধাৰা। অতি-প্ৰাকৃত স্বপ্নৰাজ্যত বিশ্বাস নকৰিলেও এই দৰ্শনে মানৱ প্ৰকৃতিৰ বিভিন্ন দিশবিলাকক নিজৰ ভিতৰত আকোৱালি লৈছে। সত্য-শিৱ-সুন্দৰৰ সিদ্ধান্তত যুক্তিক প্ৰাধান্য দিলেও এই দৰ্শনে মানুহৰ আনুভূতিক ফলটোক ঠেলি ৰখা নাই। আজিৰ মানৱতাবাদ দৰ্শনক বৈজ্ঞানিক মানৱতাবাদ, গণতান্ত্ৰিক মানৱতাবাদ আদি গুৰুত্ব অনুযায়ী বিভিন্ন আখ্যা দিব পাৰিলেও প্ৰকৃততে এই সকলো মানৱতাবাদৰে দৃষ্টিভঙ্গী এক : যে মানুহে মাত্ৰ এটা জীৱনেই যাপন কৰিব পাৰে, আৰু জীৱনতে সেই সৃষ্টিমূলক আৰু আনন্দদায়ক কাম যিমান পাৰে সম্পন্ন কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিব লাগিব ; আৰু মানৱীয় সুখ আৰু আনন্দৰ শেষ বিচাৰক মানুহ নিজেই, তাত দেৱদেৱী বা কোনো অলৌকিক শক্তিৰ সন্মতিৰ অপেক্ষা নেথাকে, বা তেনে দেৱ-দেৱী আৰু অমৰ স্বৰ্গলোকৰ অবস্থিতিও নাই। মানুহেই নিজৰ মেধা আৰু উদাৰ সহযোগিতাৰেই পৃথিৱীতে শান্তি আৰু সৌন্দৰ্যৰে স্থায়ী আবাস গঢ়ি তুলিব লাগিব। মানৱতাবাদী দৰ্শনে এই কথাকে বাৰে বাৰে মানুহক সঁকিয়াই দিবলৈ চেষ্টা কৰিছে যে-

-"Their only home is in this mundane world. There is no use in our searching elsewhere for happiness and fulfilment,for there is no place else to go. We, human be

ings, must find our destiny and our promised land in *the here and now,* or not at all. And humanism is interested in a future life, not in the sense of some fabulous Paradise in the skies, but as the on-going enjoyment of earthly existence by generation after generation through eternities of time."

Corliss Lamont : The Philosophy of Humanism ৰৈকা আখৰ এই প্ৰবন্ধ লিখকৰ।

১৪

যে 'এই ধূলি মাটিৰ পৃথিৱীখনেই মানুহৰ নিজাপী ঘৰ। আন ঠাইত আমি তুষ্টি আৰু তৃপ্তি বিচাৰি যোৱাৰ কোনো লাভ নাই ; কাৰণ, যাবলৈ আৰু ঠাই নায়ো। আমি মানুহে আমাৰ অদৃষ্ট আৰু আমাৰ কাম্য-ভূমি ইয়াতেই আৰু এতিয়াই বিচাৰি ল'ব লাগিব, নাইবা সেই আশাত পানী এচলু দিব লাগিব। মানৱতাবাদ অৱশ্যে ভৱিষ্যত জীৱনৰ প্ৰতিও আগ্ৰহী, কিন্তু সি কোনো কাল্পনিক স্বৰ্গৰ জীৱনত নহয়, অনন্তৰ বুকুত চামে চামে আহি থকা মানৱ সোঁতৰ পাৰ্থিৱ অৱস্থিতিৰ চলমান আনন্দ উপভোগৰ মাজত।' আগৰৱালাৰ কবিতাত মানৱতাবাদৰ এই মূল তত্ত্ব সুন্দৰকৈ প্ৰকাশিত হৈছে ঃ

'এই যে পৃথিৱী স্বৰ্গতো অধিক
মানুহৰ নিজাপী ঘৰ।'

অন্তহীন মানৱ সোঁতৰ মাজেদি কবি জীৱনৰ ভৱিষ্যত অৱস্থিতিত আস্থাবান ঃ

'আহিছে মানুহ গৈছে মানুহ
মানুহ মৰাপী জীৱ
মানুহ সোঁতৰ অন্ত নাইকিয়া
বুলিলে মৰত কিয়
মানৱী জনম দিয়া উটুৱাই
মানৱী কৰম সোঁতে....'

আকৌ—

'আগত সজিয়া দীঘলীয়া বাতি, বাটৰ পৰা নাই ওৰ....'

সেইদৰে,

'দিনৰ পিছত সজিয়া আহিছে খণ্ডিছে ভাগৰ দুখ
পৰিছে পাছত, আছেও আগত যুগৰ উপৰি যুগ......'

বা,

'কতনা কালৰ মানৱ সন্ততি আবাধিছে বিয়াকুল'

আদি শাৰীত মানৱৰ জীৱন সোঁতৰ অখণ্ডতাৰ কথাকে কৈছে।

সি যি কি নহওক, এই মানৱতাবাদৰ ঐতিহ্য ইউৰোপত খৃঃ পূঃ পঞ্চম শতিকাৰপৰাই আৰম্ভ হৈছে বুলি জানিব পৰা যায়। মানৱতাবাদ বা হিউমেনিষ্ট শব্দটোৰ ব্যৱহাৰৰ কথা কোৱা নাই। অর্থাৎ খৃঃ পূঃ ৫ ম শতিকাৰ গ্রীক দার্শনিক প্রটাগোৰাচৰ ৰচনাৰপৰা আৰম্ভ কৰি ছক্রেটিছ, এৰিষ্টটল আদিৰ ৰচনাত মানৱতাবাদ দর্শনক সমর্থন দিয়া ভালেমান উক্তি সমালোচকসকলে দেখুৱাইছে।

ঊনবিংশ শতিকাৰ মাজভাগৰ ফৰাছী দার্শনিক আগষ্ট কোঁট (Auguste Comte) নামৰ এজন বিখ্যাত মানৱতাবাদীৰ নাম আমি শুনিবলৈ পাওঁ। কোঁটে মানৱতাবাদী ৰহস্যবাদৰ সৃষ্টি কৰি মানৱতাবাদক ধর্মৰ ৰূপত থিয় কৰিছিল। এই ধর্মৰ লগত আনুষ্ঠানিক মাঙ্গলিক কার্য, পুৰোহিত, মন্দিৰ আদিৰো স্থান আছিল, কিন্তু মণিকূটত দেৱতাৰ ঠাইত মানুহক, মানুহৰ বিগ্রহক পূজাৰ ব্যৱস্থা কৰিছিল।

'কৰা কৰা পূজা পাদ্য অর্ঘ্য লৈ
জয় জয় মানৱদেৱ' চন্দ্রকুমাৰ

আগৰৱালাই এনে উক্তিৰ প্ৰেৰণা কোঁটৰ মানৱ-পূজাৰপৰাই সম্ভৱ পাইছিল।

পৃথিৱীৰ সকলো ধর্মতে মানৱতাবাদী ভাৱধাৰা নিহিত আছে। বুদ্ধদেৱৰ বাণী, কনফুচিয়াচৰ উক্তিসমূহত মানৱতাবাদৰ ঐতিহ্য সুস্পষ্ট। বাইবেলৰ অ'ল্ড টেষ্টামেণ্টৰ বিশেষকৈ দুটা খণ্ডক মানৱতাবাদৰ শ্ৰেষ্ঠ দলিল বুলি কোৱা হয়।

অসমৰ বৈষ্ণৱ ধর্মত মানুহক জাতি-বর্ণ-নির্বিশেষে পার্থিৱ সকলো বস্তুৰ ওপৰত স্থান দিছে। কিন্তু জীৱনৰ ক্ষণ-স্থায়িত্ব আৰু ইহলোকৰ ওপৰত গভীৰ অনাস্থাৰ মাজেদি মানৱতাবাদ দর্শনৰ লগত মৌলিক পার্থক্য থাকিলেও বৈষ্ণৱধর্মৰ যোগেদিও এক প্ৰকাৰ ধর্মীয় মানৱতাবাদৰ (Religious Humanism) সৃষ্টি হৈছিল। বৈষ্ণৱ ধর্মৰ একমাত্র উপাস্য দেৱতা মানুহৰূপী শ্ৰীকৃষ্ণহে আৰু তেওঁকেই ভগৱান স্বয়ং বুলি ঘোষণা কৰা হৈছে। শ্ৰীকৃষ্ণৰ জীৱন আৰু কার্যাৱলীৰ যোগেদি মানৱপ্রেমৰ শিক্ষাই প্রধানকৈ দিয়া হৈছে। শত্রুৰ প্রতি সহনশীলতা, উদাৰতা, তেওঁৰ হাতত নিহত হোৱা শত্রুসকলকো 'মুক্তি' দান, বন্ধু-বান্ধৱ, আত্মীয়ৰ প্রতি ব্যৱহাৰ, পত্নীপ্রেমৰ গভীৰতা, গৃহস্থী জীৱনৰ কর্তব্য আৰু আদর্শ আদি কৃষ্ণলীলাৰ যিবিলাক আখ্যান কীর্তন-ভাগৱতত চিত্রিত সেইবিলাকৰ মাজেদি মানৱতাবাদৰ সর্বশ্ৰেষ্ঠ চানেকি দেখিবলৈ পোৱা যায়। 'কীর্তনত' উদ্ধৱক কোৱা শ্ৰীকৃষ্ণৰ নিজ মুখৰ বাণী আধুনিক মানৱতাবাদৰ উজ্জ্বল দৃষ্টান্ত যেন লাগে ঃ

'ব্ৰাহ্মণৰ চণ্ডালৰ নিবিচাৰি কুল
দাতাত চোৰত যাৰ দৃষ্টি সমতুল
নীচত সাধুত যাৰ ভৈল এক জ্ঞান
তাহাকেসে পণ্ডিত বুলিয়া সর্বজান।

বিশেষত মনুষ্যাগণত যিটো নৰে
বিষ্ণুবুদ্ধি কৰি সৰ্বদায় মান্য কৰে
ঈৰষা, অসূয়া, তিৰস্কাৰ অহঙ্কাৰ
সবে নষ্ট হোৱে তেৱে তাৱক্ষণে তাৰ।
সকল প্ৰাণীত দেখিবেক আত্মসম
উপায় মধ্যত ইটো অতি মুখ্যতম—।'

আকৌ--

'কিৰাত কছাৰি খাছি গাৰো মিৰি
যৱন কঙ্ক গোৱাল
অসম মুলুক ৰজক তুৰুক
কুবাচ মেচ চণ্ডাল
আনো পাপী নৰ কৃষ্ণ সেৱকৰ
সঙ্গত পবিত্ৰ হয়--'

অসমৰ সেই সময়ৰ ৰাজনৈতিক, সামাজিক, সাংস্কৃতিক আৰু ধৰ্মনৈতিক পৰিপ্ৰেক্ষিতত ইয়াতকৈ আৰু উদাৰতম মানৱতাৰ বাণী একো হ'ব নোৱাৰে। (বহুতে 'পাপী' বিশেষণটো আগতে উল্লেখ কৰা জাতিসমূহৰ ক্ষেত্ৰতো লগাই শ্লোকটোৰ ভুল ব্যাখ্যা দিবলৈ গৈছে। দকৈ চালেই বুজিব পাৰি যে আন আৰ্য ধৰ্মৰ ভিতৰৰ পাপীসকলৰ কথাহে কৈছে। উল্লেখিত জাতি বা সম্প্ৰদায়সকল যিহেতু তেতিয়াও আৰ্যধৰ্মৰ বাহিৰত, সেই সকলকো বৈষ্ণৱধৰ্মৰ ভিতৰুৱা কৰি পৱিত্ৰ পুণ্যবানসকলৰ লগত সমান আসন দিয়াৰ মহান ইঙ্গিতহে ইয়াত প্ৰকাশ কৰিছে।)

সি যি কি নহওক, অকল বৈষ্ণৱধৰ্মই নহয়, পৃথিৱীৰ প্ৰচলিত বিভিন্ন ধৰ্মমতত যিমানেই মানৱতাবাদী ভাৱধাৰা পৰিস্ফুট নাথাকক কিয়, আজিলৈকে এই ধৰ্মসমূহৰ কোনো এটায়ো মানৱজাতিৰ মাজত ঐক্য আৰু সম্প্ৰীতি সাধন কৰিব পৰা নাই। বৰং তাৰ বিপৰীত ক্ৰিয়াহে আমি মানৱ-বুৰঞ্জীত দেখিবলৈ পাওঁ। কুৰি শতিকাৰ মাজভাগতো ধৰ্মক কেন্দ্ৰ কৰি এটা নতুন জাতি, এখন নতুন ৰাষ্ট্ৰ এই ভাৰততে গঠিত হৈ গ'ল। এইখিনিতে প্ৰচলিত ধৰ্মমতৰ দুৰ্বলতা আৰু মানৱতাবাদ দৰ্শনৰ সবলতা, আৰু এই সবলতাতে নিহিত হৈ আছে ভৱিষ্যত সম্ভাৱনাৰ কঠীয়া, যাৰ যোগেদি বিশ্বৰ জাতিসমূহক আৰু জাতিৰ ভিতৰৰ বিভিন্ন মানৱগোষ্ঠীক পাৰস্পৰিক ঐক্য আৰু সম্প্ৰীতিৰ ভেটিত ঠিয় কৰিব পৰা হ'ব। সম্প্ৰতি অসম তথা ভাৰতৰ ৰাজনৈতিক-সামাজিক অৱস্থাৰ পৰ্বতীত মানৱতাবাদী দৃষ্টিভঙ্গী গঢ়ি তোলাৰ জৰুৰী প্ৰয়োজনীয়তা অনস্বীকাৰ্য।*

*এই আলোচনাৰ প্ৰধান আধাৰ গ্ৰন্থ, *Corliss Lamont* অৰ The Philosophy of Humanism. নগাঁও কলেজ আলোচনীত প্ৰকাশিত। ৰচনাকাল সম্ভৱ ১৯৬৭-৬৮।

।। কলা আৰু সমাজ।।

সাহিত্য, সঙ্গীত আৰু কলাবিহীন সমাজক বৰ্বৰ বুলি অভিহিত কৰা হয়। আদিম মানুহে আদিম অৱস্থাৰপৰা আহি ক্ৰমে সমাজ জীৱন এটাত স্থিৰতা লাভৰ কাৰণে অনকূল-পৰিবেশ এটা পায়। ক্ৰমে মানুহে নিজস্ব সৌন্দৰ্যবোধৰ সহায়েৰে জীৱনৰ সকলো ফালকে চিকোণ আৰু সুন্দৰ কৰি তুলিবলৈ চেষ্টা কৰে। তাৰ ফলত সৃষ্টি হ'ল মানৱ সংস্কৃতিৰ, সৃষ্টি হ'ল সংস্কৃতিৰ এক প্ৰধান অঙ্গ সুকুমাৰ কলাৰ।

মানৱ জাতিৰ অতীতৰ বুৰঞ্জীৰ সেই এটা দিনৰ কথা কল্পনা কৰোঁ। পশু-পক্ষীৰ মঙহ বিচাৰি চিকাৰৰ সন্ধানত ঘূৰি-ফুৰা সেই মানুহটোৱে তাৰ ভোটা অস্ত্ৰপাটেৰে পহু এটাক আঘাত কৰিবলৈ গৈ ৰৈ গ'ল। সি সেই মুহূৰ্তত পাহৰি গ'ল তাৰ পেটৰ ভোকৰ কথা-তাৰ ঠাইত নতুন ভোক এটাৰ কথা সেইদিনা জানিব পাৰিলে। সেইটো হ'ল মনৰ ভোক। পহুটোৱে চকুত ভয়ৰ দৃষ্টিৰে ডিঙি বেঁকা কৰি তালৈ চাই জাপমাৰি মুহূৰ্ততে অন্তৰ্ধান হ'ল। পহুৰ যোৱাৰ ভঙ্গি, সেই চোৱাৰ ভঙ্গিটোৱে তাৰ মনত এক গভীৰ সাঁচ বহুৱাই গ'ল। সেই ৰূপটোৰ কথা পিছলৈ সি যিমানে ভাবিবলৈ ধৰিলে, সিমানে তাৰ ছাপটো মনত গভীৰ হৈ পৰিল। তাৰ লগৰীয়াবিলাকক তাৰ মনৰ সেই ৰূপটো কেনেকৈ প্ৰকাশ কৰি দেখুৱাব তাৰ উপায় চিন্তাত সেই মানুহজন মগ্ন হৈ পৰিল। তাৰ পিছত এদিন হয়তো মাটিত, হয়তো শিলত, তাৰ সেই ভোটা অস্ত্ৰৰ সহায়েৰে হৰিণাৰ গ্ৰীৱাভঙ্গি, গতিৰ চপলতা, কেইডালমান ৰেখাৰ মাজত জীৱন্ত হৈ উঠিল। মানুহৰ প্ৰগতিৰ বুৰঞ্জীত এটা নতুন অধ্যায়ৰ সৃষ্টি হ'ল। পৰ্বতৰ গুহা আদিত যিবিলাক প্ৰাচীন চিত্ৰৰ নিদৰ্শন পোৱা যায় তাত নানা ধৰণৰ জীৱজন্তুৰ চিত্ৰ, সিহঁতৰ দেহভঙ্গি, যোৱাৰ গতি আদিৰ স্বাভাৱিক ৰূপ ফুটাই তুলিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছিল। এইদৰে আদিম মানুহে সৃষ্টিৰ আনন্দ নিজে লাভ কৰিলে আৰু আনকো সেই আনন্দৰ ভাগ দিবলৈ চেষ্টা কৰিলে। মানুহ হ'ল শিল্পী—সৃষ্টিকৰ।

এইদৰে অতীত কালৰ ইজিপ্ত বা মিচৰ, বেবিলন, চীনদেশ আৰু ভাৰতবৰ্ষত শিল্পৰ উদ্ভৱ আৰু বিকাশ হ'ল। নৃতত্ত্ববিদ পণ্ডিতসকলৰ মতে প্ৰাচীন গিৰিগুহাৰ ছবিবিলাক হেনো মানুহৰ ঐন্দ্ৰজালিক ক্ৰিয়া-কলাপৰ অঙ্গৰূপে ৰচিত হৈছিল। এই অতি প্ৰাকৃতৰ

ওপৰত বিশ্বাস বা সেই সম্পৰ্কীয় ঐন্দ্ৰজালিক ক্ৰিয়া-কলাপৰ বিশ্বাসৰপৰাই মানুহৰ আদিম সমাজত বিভিন্ন ধৰ্ম আৰু ধৰ্ম সম্পৰ্কীয় আচাৰ অনুষ্ঠান, ক্ৰিয়াৰ সৃষ্টি হয়। আৰম্ভনিতে অতি প্ৰাকৃতৰ ওপৰত বিশ্বাসৰ ফলতে এনে শিল্পচৰ্চা যদিও আৰম্ভ হৈছিল, পিছলৈ সুদীৰ্ঘ কাল ধৰি বিভিন্ন দেশত ধৰ্মৰ অঙ্গস্বৰূপেই শিল্পকলাই প্ৰধানকৈ প্ৰসাৰ লাভ কৰে। প্ৰাচীন মিচৰত 'মামী' ৰাখিবৰ কাৰণে কাঠৰ বাকচ আৰু সেই 'মামী'ক থবৰ কাৰণে পিৰামিড সাজিছিল। গ্ৰীক আৰু ৰোমান সমাজত ধৰ্মবিশ্বাসৰ লগত জড়িত নানান দেৱদেৱীৰ মূৰ্তি ৰচিত হৈছিল। প্ৰাচীন ভাৰতীয় শিল্পই আত্মপ্ৰকাশ কৰিছিল শিল, মাটি আৰু ধাতু আদিত কটা নানা ধৰণৰ মানুহ আৰু পশুৰ মূৰ্তিৰ মাজেদি। এইদৰে ধৰ্মবিশ্বাসৰ মাজেদি শিল্পকলাই আত্মপ্ৰকাশ কৰিছিল যদিও ধৰ্মনিৰপেক্ষ শিল্পও গ্ৰীক, পাৰস্য, ক্ৰীট, ৰোম আদিত সৃষ্টি হৈছিল।

সাহিত্যৰ লগত সমাজৰ যি সম্পৰ্ক, শিল্পকলাৰ লগতো সমাজৰ এই একে সম্পৰ্কই। সকলোৰে মূলত মানুহৰ সৌন্দৰ্যবোধ। কবিয়ে যি ভাব বা অনুভূতি ৰূপ দিয়ে ছন্দেৰে, শিল্পীয়ে তাকে মূৰ্ত কৰে বৰ্ণেৰে, নৃত্যকাৰে নৃত্যমুদ্ৰাৰে, দেহৰ ছন্দেৰে আৰু স্থপতিয়ে শিলত হাতুৰীৰ মাৰেৰে। এইদৰে আদিম মানুহে সৃষ্টিৰ আনন্দ নিজে লাভ কৰিলে আৰু আনকো সেই আনন্দৰ ভাগ দিবলৈ চেষ্টা কৰিলে। তেওঁলোকৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰকাশৰ মাধ্যম মাত্ৰ বেলেগ বেলেগ।

ভাৰতবৰ্ষই কলাক জীৱনৰ অঙ্গ হিচাপে লৈ আহিছে। প্ৰাচীন ভাৰতত শিল্পৰ কোনো মহান সৃষ্টিক বৈজ্ঞানিক কোনো আবিষ্কাৰৰ দৰেই এক উচ্চতৰ বাস্তৱতাৰ প্ৰকাশ (Revealation of the higher reality) বুলি ধৰি লৈছিল। যি পণ্ডিতে দৰ্শন শাস্ত্ৰৰ সূক্ষ্ম বিচাৰলৈ গৈ গভীৰ অধ্যয়নত লিপ্ত হৈছিল, সেই পণ্ডিতেই সমান গাম্ভীৰ্যৰে সঙ্গীতশাস্ত্ৰ তথা অন্যান্য কলাও অধ্যয়ন কৰিছিল। সৌন্দৰ্যতত্ত্ব সম্পৰ্কীয় ভাৰতীয় এখন প্ৰাচীনতম শাস্ত্ৰ বিষ্ণু-ধৰ্মোত্তৰত সঙ্গীত নৃত্য আৰু ভাস্কৰ্যৰ মাজত থকা গভীৰ অন্তৰঙ্গ সম্পৰ্কৰ বিষয়ে উল্লেখ কৰিছে।

শিল্পীসকলে যে নৈতিক, আধ্যাত্মিক আৰু মানসিক সকলো প্ৰকাৰে সৰ্বসাধাৰণতকৈ উচ্চ খাপৰ হ'ব লাগিব, সেই কথা আমি 'মানচাৰ শিল্প-শাস্ত্ৰ' গ্ৰন্থত শিল্পীৰ থাকিব লগীয়া আৱশ্যকীয় গুণৰাজিৰ উল্লেখৰপৰা বুজিব পাৰোঁ। এই শাস্ত্ৰমতে শিল্পীয়ে অথৰ্ববেদ, বত্ৰিছ শিল্প শাস্ত্ৰ, বৈদিক মন্ত্ৰ জানিব লাগিব। তেওঁ নৈতিক চৰিত্ৰবান হ'ব লাগিব, নিজ পত্নীৰ প্ৰতি বিশ্বাসী, পৰনাৰীৰ সম্পৰ্ক ৰহিত, বিভিন্ন বিদ্যাত অৰ্থাৎ বিজ্ঞানত পাৰদৰ্শী হ'ব লাগিব।

প্ৰকৃততে প্ৰাচীন হিন্দুশাস্ত্ৰত সঙ্গীত, চিত্ৰ, স্থাপত্য আৰু ভাস্কৰ্যক বিদ্যা বা বিজ্ঞান হিচাপে লৈছিল। সেই অৰ্থত জ্যামিতি, ব্যাকৰণ, ন্যায়শাস্ত্ৰৰ দৰে সমান শাৰীৰ বিদ্যা

হিচাপে আৰু তাৰ উপৰিও ৬৪ কলাক সাধাৰণ (minor arts)কলা হিচাপে গণ্য কৰিছিল।

এই ৬৪ কলাৰ তালিকাখন এবাৰ চকু ফুৰালেই আমি বুজিব পাৰোঁ, কেনেকৈ জীৱনৰ প্ৰতিটো খোজতে, কলা-সৌন্দৰ্যৰ ৰেখাপাত কৰি উজ্জ্বলতৰ, মহিমাময় আৰু ঐশ্বৰ্য সমৃদ্ধ কৰি তোলাৰ চেষ্টা ভাৰতত চলাইছিল। সমাজ জীৱনে কলাৰ মাজেদি বিকাশ লাভ কৰি আহিছিল আৰু কলাই সমাজ জীৱনক সুন্দৰ আৰু বৰ্ণোজ্জ্বল কৰি তুলিছিল। গীত গোৱা, নচা, বাদ্যযন্ত্ৰ বজোৱা, আলপনা আঁকা, দাঁত, কাপোৰ বা দেহৰ বিভিন্ন অঙ্গত ৰং কৰা, শয্যা ৰচনা কৰা, চিলাই কৰা,ৰন্ধা-বঢ়া, কঢ়ী বা ঢোল বজোৱা, ভাটৌ মইনা আদিক কথা কবলৈ শিকোৱা, মুখস্থ কৰিব পৰা ক্ষমতা সজ-আচৰণ আৰু ভদ্ৰতা-শিক্ষা, ডাঙৰকৈ স্পষ্ট উচ্চাৰণেৰে পঢ়া, ফুলৰ মালা ৰচনা, অলঙ্কাৰ আৰু প্ৰসাধনৰ ব্যৱহাৰ জনা, ছদ্মবেশ ধাৰণ কৰা, কবিতাৰ ছন্দজ্ঞান, বিদেশী ভাষাজ্ঞান, এই সৱলোবোৰেই ৬৪ কলাৰ ভিতৰত।

নৃত্য আৰু নাট্য বিদ্যা সম্পৰ্কত ভৰতমুনিৰ নাট্যশাস্ত্ৰক পঞ্চম বেদ বুলি ধৰা হৈছিল। ইয়াৰ দ্বাৰাই ভাৰতীয় সমাজ আৰু সভ্যতাত কলাই কি অসামান্য স্থান অধিকাৰ কৰি আহিছে বুজিব পৰা যায়। অসমত বৈষ্ণৱ ধৰ্ম প্ৰচাৰত অঙ্কীয়া নাট, গীত আৰু নৃত্য আৰু চিত্ৰই কি স্থান অধিকাৰ কৰিছিল বা কৰি আহিছে, অসমৰ সমাজ সভ্যতা সংস্কৃতিত ইয়াৰ স্থান কি সেই কথালৈ লক্ষ্য কৰিলেই সমাজত কলাৰ স্থান সম্পৰ্কেআমাৰ ধাৰণা সুস্পষ্ট হ'ব।

সমাজ পৰিবৰ্তনশীল। যুগে যুগে নতুন আদৰ্শ, নতুন নতুন চিন্তাধাৰাৰ চাকনৈয়াই মানুহৰ মনক সমাজৰ মনক আন্দোলিত কৰি তুলিছে। ৰুচিৰ সলনি হৈছে। দৃষ্টিভঙ্গীৰ সলনি হৈছে। বিজ্ঞানৰ নতুন নতুন আবিষ্কাৰে প্ৰাচীন ধ্যান-ধাৰণাক আমূল উৎপাতিত কৰি পেলাইছে। এই পৰিবৰ্তনটোৱে স্বাভাৱিকতে মানুহৰ সকলো ক্ৰিয়া-কলাপতো প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিছে। মানৱ জাতিৰ সম্পদ, শিল্প-কলা, সাহিত্যতো আদৰ্শ আৰু ৰুচিৰ পৰিবৰ্তন হৈছে। শিল্প-কলা, সাহিত্যতো আদৰ্শ আৰু ৰুচিৰ পৰিবৰ্তন হৈছে। শিল্প-কলায়ে এই পৰিবৰ্তনৰ বাহক হৈছে বা এই বিলাকৰযোগেদিয়ে সমাজত বিপ্লৱৰ সৃষ্টি হৈছে। আনহাতে ৰাজনৈতিক, সামাজিক বিপ্লৱেও শিল্প-কলাৰ জগতত ৰূপান্তৰ আনিছে। এইদৰে দেখা পাওঁ সমাজ জীৱন আৰু শিল্প-কলাৰ ওতঃপ্ৰোত সম্পৰ্ক ; পৰস্পৰ অঙ্গাঙ্গী সম্পৰ্কত জড়িত। যুগৰ পৰিবৰ্তনে সাহিত্যকলাৰ ক্ষেত্ৰতে নানান মতবাদ বা সংহতিৰ (Ism) সৃষ্টি কৰিছে। সাহিত্যত বিশেষকৈ কাব্য সাহিত্যতে এই পৰিবৰ্তনটোৱে ইউৰোপৰপৰা আমাৰ সাহিত্যতো খলকনি তুলিছে। সেইদৰে চিত্ৰকলা, ভাস্কৰ্য আদি শিল্প-কলাৰ ক্ষেত্ৰতো নানান ভঙ্গাগঢ়া পৰিবৰ্তনৰ সৃষ্টি কৰিছে। ঘনবাদ বা

কিউবিজম্, অন্তৰঙ্গবাদ বা এক্সপ্রেছনিজম্, বহিৰঙ্গবাদ বা ইম্প্রেছনিজম্, দাদাইজম্ আদি 'বাদ', সমাজ মনৰ এই বিপ্লৱৰে ফল।

সমাজ আৰু কলা সম্পৰ্কীয় আলোচনাত কলাৰ নগ্নতা তথা কলা আৰু শ্লীলতা সম্পৰ্কেও দুআষাৰ কোৱা প্ৰয়োজন। ভাস্কৰ্যৰ এক বিশিষ্টফাল অধিকাৰ কৰি আছে আদিৰসাত্মক কলাৰ ভাস্কৰ্যই। এনে এটা মন্দিৰ নাই য'ত এনে আদিৰসাত্মক মিলনৰ কলাৰ উদাহৰণ নাই। ভাৰতবৰ্ষত দৈহিক মিলনক আধ্যাত্মিক মিলনৰ প্ৰতিভূ হিচাপে ধৰা হৈছিল। আনন্দ কুমাৰস্বামীৰ ভাষাত, "প্ৰথম চাৰিচকুৰ মিলনৰপৰা আৰম্ভ কৰি পৰিণতিৰ আত্মবিস্মৃতিলৈকে মানবপ্ৰেমৰ সকলো অৱস্থাই আধ্যাত্মিক তাৎপৰ্যযুক্ত" বুলি পৰিগণিত হৈছিল। গতিকে সাহিত্য আৰু কলাত নহয়, ধৰ্মৰক্ষেত্ৰতো যৌন ভাৱ-চিত্ৰৰ প্ৰতীকক গ্ৰহণ কৰা হৈছিল। কিন্তু সেইবুলি দেহসৰ্বস্বতা বা ইন্দ্ৰিয় চৰিতাৰ্থতাই এই কলা-সাহিত্যৰ চৰম লক্ষ্য নহয়। আনহাতে প্ৰথম অৱস্থাত ইউৰোপত খৃষ্টধৰ্মত মানবদেহক ঘৃণাৰ চকুৰে চোৱা হৈছিল। সেই কাৰণে মধ্যযুগীয়া খৃষ্টীয় ভাস্কৰ্যত দেহলালিত্যক কুৎসিত কুৰূপ কৰাৰ চেষ্টা চলাইছিল। অৱশ্যে ৰেনেচাঁৰ যুগত ইয়াৰ বিৰুদ্ধে তীব্ৰ প্ৰতিবাদ হৈছিল। আনহাতে গ্ৰীক আৰ্টত দেহ-সৰ্বস্বতাৰ ওপৰতে একমাত্ৰ গুৰুত্ব দিয়া হৈছিল। যামিনীকান্ত ৰায়ে তেখেতৰ প্ৰতিভাদীপ্ত 'আৰ্ট ও আহিতাগ্নি' গ্ৰন্থত এই বিষয়ে বিশদ আলোচনা কৰি দেখুৱাইছে যে ভাৰতীয় শিল্পত অন্তৰ্জগতক শ্ৰদ্ধা কৰিবলৈ গৈ বহিৰ্জগতক তুচ্ছ কৰি পেলোৱা নাই। ইন্দ্ৰিয় অতীন্দ্ৰিয়ৰ সমতা বা সামঞ্জস্য ভাৰতীয় শিল্পত ৰক্ষিত হৈছে। দেহৰ সীমাৰ মাজত দেহাতীতৰ অপৰূপ ৰূপ ফুটাই তোলাৰ সাৰ্থকতাই ভাৰতীয় শিল্পৰ বৈশিষ্ট্য।[১]

১। এই আলোচনাত সহায় লোৱা গ্ৰন্থসমূহৰ নাম প্ৰবন্ধৰ মাজতে উল্লেখ কৰি আহিছোঁ। ৱান-লুনৰ 'আৰ্ট এণ্ড মেন' গ্ৰন্থৰ নামো লগতে উল্লেখ কৰি থলোঁ।

আকাশবাণী গুৱাহাটী কেন্দ্ৰৰ যোগে প্ৰচাৰিত। (১৯৫৮-৫৯?)

।। বাহিৰে ৰং চং ভিতৰে কোৱাভাতুৰীত হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ ৰচনাৰ ঠাঁচ।।

হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ সময় হ'ল উনৈছ শতিকাৰ শেষ ভাগ (ইং১৮৩৫-১৮৯৬চন)। 'অৰুনোদই' কাকততে বৰুৱাৰ সাহিত্যিক জীৱন আৰম্ভ হয়। লুকাই চুৰকৈ ইংৰাজী শিকি পিচলৈ ইংৰাজীতে কিতাপো ৰচনা কৰিব পৰা হ'লগৈ। Assmese Marriage System আৰু Way to Health, এই দুখন তেখেতৰ ইংৰাজীত লিখা পুথি। Assam News নামে ইংৰাজী আৰু অসমীয়া দুয়োটা ভাষাত লিখা বাতৰি কাকত (সাপ্তাহিক) এখনৰ সম্পাদনাও তেখেতে কৰে। অভিধান লিখক, ব্যাকৰণ লিখক হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ নাম সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীত সুপ্ৰতিষ্ঠিত। কিন্তু সাহিত্যিক হেমচন্দ্ৰৰ পৰিচয় সোমাই আছে দুখন পুথিত, –'কানীয়া কীৰ্তন' আৰু 'বাহিৰে ৰং চং ভিতৰে কোৱা ভাতুৰী'। দুয়োখনতে সেইসময়ৰ সমাজখনৰ চিত্ৰ প্ৰায় ফটোগ্ৰাফিক।

নৈষ্ঠিক ব্ৰাহ্মণ পৰিয়ালৰ ল'ৰা হৈ ৰক্ষণশীল দদায়েকৰ আঁৰে ইংৰাজী শিকিবলৈ লোৱা হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা সেইযুগৰ প্ৰকৃত বিদ্ৰোহী আৰু বাস্তৱ দৃষ্টিভঙ্গিসম্পন্ন লোক। এই বিদ্ৰোহী মনোভাৱেই সাহিত্যত যেতিয়া প্ৰকটিত হ'ল, তাৰ নাম হ'ল, 'বাহিৰে ৰং চং ভিতৰে কোৱাভাতুৰী'। সেই কাৰণে কোৱাভাতুৰীৰ ৰচনাই অকল যে 'কাটেই' এনে নহয়, 'ৰেপেও'। আন কথাত, কটা ঘাত চেঙাতেল দিয়ে। পিছৰ লিখকসকলৰ ওপৰত, ঘাইকৈ বেজবৰুৱাৰ ওপৰত, হেমচন্দ্ৰৰ প্ৰভাৱ, বিশেষকৈ তেওঁৰ ৰচনাৰ ঠাঁচৰ প্ৰভাৱ সুস্পষ্ট। বেজবৰুৱাৰ ব্যঙ্গ-বিদ্ৰূপাত্মক ৰচনাৰ ঘাই প্ৰেৰণা বৰুৱাৰ 'কোৱাভাতুৰী' বুলি ক'লে বেছিকৈ কোৱা হব নে কি? সম্ভৱ নহব।

'কোৱাভাতুৰী'ক কোনোৱে ধেমেলীয়া নাট, কোনোৱে উপন্যাসিকা আখ্যা দিছে। অৱশ্যে এখন দীঘলীয়া বিদ্ৰূপাত্মক ৰচনা বুলিলেও একো ক্ষতি নহব। কিতাপখনৰ বেটুপাততে সংস্কৃত শ্লোক এটাৰ উদ্ধৃতিৰে বিষয়-বস্তুৰ বা লিখকৰ Motto'ৰ এটা ধাৰণা দিছে। শ্লোকটোৰ অৰ্থ হ'ল, 'শত্ৰুৰো গুণ গাবা, গুৰুৰো দোষ আচৰিবা'। লগতে অসমীয়া ফকৰা এফাঁকিও আছে;

'বাহিৰৰ ৰং চং দেখিবলৈ ভাল
ভিতৰৰ ভাগ কিন্তু নৰকৰ খাল।'

পাতনিত লিখিছে, 'আমি জানিবা ইয়াত এটি চোলা যুগুত কৰি থৈছোঁ, সি যাৰে গাত খাই তেৱেঁই তাক পিন্ধিব'।

ইয়াৰ পিছত ঊনবিংশ শতিকাৰ অসমৰ সমাজখনক উবুৰিয়াই লৈ ডবুৰা কটাৰীৰ চোকা আগটোৰে পিঠিখন আকুহিবলৈ লাগি গ'ল হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাই। লগে লগে ওচৰৰ বাটি এটাত যতনাই থোৱা তেল-খাৰণি যেতিয়াই সেই কটাবিলাকত ঘঁহি যাবলৈ ধৰিলে, দেদাউৰিত গগন তালফাল হ'ল! গোবিন্দ দেউ আতা সত্ৰাধিকাৰ, বৰগোহাঞি ফৈদৰ মৰ্কটেশ্বৰ ফুকন, চাহাবৰ বৰ খাটনিয়াৰ চিৰস্তাদাৰ ভণ্ডেশ্বৰ বৰুৱা, তিনিডালমান টিকনীৰে ঠাৰি লগা জাতিলাও যেন মূৰৰ তান্ত্ৰিক ব্ৰাহ্মণ বীৰেন্দ্ৰ বৰুৱা, দাৰোগা ইমামুদ্দিন, মিঃ ড্ৰিঙ্ক-ব্ৰাণ্ডি ইট-ৰেল চাহাব, চাহাবৰ হেডবাবুজন, হাতত ৰুদ্ৰসিংহ ৰজাৰ দিনৰে ফটা পাঁজি এখন লৈ ফুৰোৱা জ্যোতিষী কোদালৰাম বৰদলৈ,—সমাজৰ এনে মুখীয়ালসকলৰ কোবাভাতুৰীয়া ৰূপটোক এফালৰপৰা উদঙাই সকলো ভেদ ভোঁহাৰি যাবলৈ ধৰিলে এই সৰু পুথিখনত।

'বাহিৰত তাৰ ৰং চং নাই কোনো মলি
ভিতৰৰ ফাল কিন্তু ছাই লিপা ফলি।'

জাতীয় জীৱনৰ সকলোবিলাক ফালেই যেতিয়া অৱনতিৰ চৰম সীমা পায়গৈ তেতিয়াই জাতিটো নিশ্চিহ্ন হোৱাৰ উপক্ৰম হয়, তেনে জাতিয়েই সহজে দাসত্বৰ বন্ধনত আবদ্ধ হয়। সেই সময়ৰ অসমৰ ধৰ্মজীৱন, সমাজ-জীৱন আৰু ব্যক্তি-জীৱনক ভণ্ডামি আৰু অনৈতিকতাৰ ঘূণগুৰিয়ে এনেদৰে জৰাজীৰ্ণ কৰি তুলিছিল যে কেইজনমান নতুন পোহৰ পোৱা দেশপ্ৰেমিক তৰুণৰ অন্তৰত, দেশৰ ভৱিষ্যতৰ চিন্তাত ক্ষোভ আৰু বেদনাৰ আগ্নেয়গিৰিৰ সৃষ্টি হৈছিল। জাতীয় জীৱনৰ এই দোষ দুৰ্বলতা কেৰোণবিলাক দূৰ কৰি, সমাজখন নিকা, সুস্থ, সবল কৰি গঢ়াৰ মহান উদ্দেশ্য লৈ তেওঁলোকে লেখনি হাতত ল'লে। 'অৰুণোদই' যুগতে ইয়াৰ সূত্ৰপাত হয় আৰু 'জোনাকী' যুগত এই প্ৰচেষ্টা সুসংবদ্ধ হৈ বেজবৰুৱাৰ হাতত পূৰ্ণ বিকশিত ৰূপ লয়। হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাই আছিল প্ৰথম বাট দেখুৱাওঁতা। সেই কাৰণেই বৰুৱাৰ কলম এনে শাণিত-ধাৰ হ'বলৈ বাধ্য হ'ল। লক্ষ্য কৰিবলগীয়া এয়ে যে বৰুৱা ডাঙৰীয়াই অসমৰ সমাজখন একেলগে সামৰিব লগা হৈছিল, সেয়ে সমাজৰ চুক-কাণ তন্ন-তন্নকৈ চালি-জাৰি চাবলৈ অৱসৰ নাছিল। সত্যনাথ বৰা ডাঙৰীয়াই কিন্তু ঘৰখনকে প্ৰধানকৈ চিকুণোৱাত লাগি গ'ল। সেই কাৰণে মজিয়াত পৰি থকা তামোলৰ বাকলি কেইটাও তেওঁৰ চকুৰপৰা সাৰি যাব নোৱাৰিলে। বেজবৰুৱাৰ হাতত এই সকলোবোৰ বিষয়-বস্তুৱে ব্যাপকত, সূক্ষ্মতৰ আৰু গভীৰতৰ ৰূপ লৈ অসমৰ সীমা পাৰ হৈ ভাৰতৰ তথা বিশ্বৰো বিভিন্ন সমস্যা অন্তৰ্ভুক্ত কৰি ল'লে। প্ৰেৰণা নিশ্চয় হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ।

'কোবাভাতুৰী' আৰম্ভ হৈছে, 'স্বৰ্গৰ দুৱৰী গোবৰ্ধন-দেউ-আতাৰ চৰিত্ৰ' এই

শিৰোনামাৰে। প্ৰত্যেক সুকীয়া প্ৰসঙ্গতে যি প্ৰধান শিৰোনামা আৰু পালি শিৰোনামা ব্যৱহাৰ কৰিছে সেইবিলাক তীব্ৰ অৰ্থব্যঞ্জক আৰু বিদ্ৰূপাত্মক হোৱাৰ উপৰিও আলোচ্য বিষয়ৰ মৰ্ম প্ৰকাশক। আন দুই এটা এনে উদাহৰণ চাওকঃ—'মাজেষ্টৰ চাহাবৰ কাছাৰি বৰ্ণনা, কঁঠাল-চুৰি-মকৰ্দমাৰ বিচাৰ, মহাজনৰ জৰিমনা।' তাৰ পিছৰ অধ্যায়ত ঃ— 'মহাজন মুকলি হৈ অহা, মৰ্কটেশ্বৰ ফুকনৰ মৃত্যু, আইচু-দেওৰ টান নৰিয়া, মহন্তে আগভাগ কৰা, আইচু-দেওৰ আৰু মহন্তৰ মৃত্যু'।

আকৌ, 'ভণ্ডেশ্বৰ বৰুৱাৰ চৰিত্ৰ। তেওঁৰ সভা-বৰ্ণনা। গোসাঁই দেউৰ সভালৈ গমন আৰু শাস্ত্ৰালাপ।' ইত্যাদি। এনে ব্যাখ্যামূলক ব্যঙ্গাত্মক শিৰোনামাবিলাকে আমাৰ কৌতূহলৰ সৃষ্টি কৰে আৰু বৰ্ণনীয় বিষয় পঢ়ি শেষ কৰাৰ পিছত সেইবিলাকৰ বিদ্ৰূপাত্মক ব্যঞ্জনাই আমাৰ মনত বিপৰীত আঘাতৰ সৃষ্টি কৰি অন্তৰত হাঁহিৰ খলকনি তোলে।

'স্বৰ্গৰ দুৱৰী গোবৰ্ধন দেউ আতা' শিষ্যৰ জীবটি কেনেকৈ উদ্ধাৰ কৰি স্বৰ্গলোকলৈ ঠেলামাৰি সুমুৱাই দিব পৰা যায়, 'প্ৰভুৱে সদায় তাকেহে চিন্তে'। তাকে কৰোতে তেওঁ কেতিয়াবা শিষ্যৰ ভাল বস্তু এটা দেখিলেই 'সেই বস্তুটি 'গ্ৰহণীয় ভাব' কৰিবলৈ মহাপ্ৰভুৰ ইচ্ছা জনমে'। এবাৰ এজন শিষ্যৰ ভাল গাই এজনী থকা বুলি শুনি আতা ঈশ্বৰে গাইটিলৈ এনেহে ইচ্ছা কৰিলে যে, 'তাকে নেপালে চাউল সিজোৱাই নহয়'। কথা শুনি শিষ্যজনো বিমোৰ! কাৰণ, 'গৰু নিদিলে গোসাঁই ঈশ্বৰো ভোজন নহয়, গৰুজনীও মৰমৰ, দিবলৈ গাই নসয়!'

এই উক্তিবিলাকত ভোজনৰ লগত গৰুজনীৰ সম্পৰ্ক এনেভাৱে জড়িত কৰি পেলাইছে যে ৰক্ষণশীল হিন্দুৰ সমাজৰ বিৱেকত তীব্ৰ বিদ্ৰূপৰ চমতাৰ কোব দকৈ বহুৱাই যায়। অন্যধৰ্মীয় লোক এজনে এনে কথা লিখা হ'লে কিজানি কিতাপখনেই বাজেয়াপ্ত কৰিবলৈ আন্দোলন চলিলহেঁতেন!

গোবৰ্ধন দেউৰ কীৰ্তি ইমানতে শেষ নহয়। মৰ্কটেশ্বৰ ফুকনৰ নিঃসন্তনা গাভৰু-পত্নী গাভৰু-দেউলৈও তেওঁৰ বিশেষ অনুগ্ৰহ হৈছিল। তেওঁক শিষ্যা কৰি লৈ ধৰ্মৰ 'পৰমাৰ্থৰ মৰ্ম' বুজাবলৈ ফুকনৰ ঘৰতে বৃন্দাবন পাতি 'বস্ত্ৰহৰণকে আদি কৰি মান-ভঞ্জনলৈ লাহে লাহে সকলো লীলা সাঙ্গকৈ দেখালে।'

এদিন হঠাতে ফুকনদেৱে মানৱী-লীলা সামৰিলত 'আইচু-দেওৰ ৰাম-ৰাজ্য হ'ল।' ইয়াৰ পিছত আইচুৰ টান নৰিয়া হোৱাত মহন্তই নাম-কীৰ্তনত ফল নোপোৱা দেখি অন্য দেৱী-দেউক পূজা, কুঁচিয়া, গাহৰি, ফটিকাৰে (ভকতীয়া নাম যথাক্ৰমে প্ৰভুৰ লাখুটি, কঠিয়াতলীয়া গোবিন্দ, ভকতিৰ ৰস।) পূৰ্ণ সেৱাও কৰিলে, জ্যোতিষীক চোৱাই দান-দক্ষিণাও কৰিলে, কিন্তু ফটিকা থকাৰ কাৰণে ডাক্তৰী দৰব হ'লে নুখুৱালে। ফলত গাভৰুৱে চকু মুদিলে আৰু সেই দুখতে গোসাঁয়েও দেহত্যাগ কৰিলে। এই

কাহিনীৰো লগে লগে অন্ত পৰিল।

কাহিনীত গোসাঁইক নায়ক আৰু ফুকননীক নায়িকা কৰি বাকী চৰিত্ৰ আৰু ঘটনাবিলাক জোৰা লগাই সেই সময়ৰ সমাজৰ বাহিৰৰ ৰং চং আৰু ভিতৰৰ কোৱাভাতুৰীয়া ৰূপটো ফুটাই তুলিছে। সমাজৰ মুখীয়াল শ্ৰেণীৰ কোনোৱে তেওঁৰ হাতৰপৰা মূৰ-পোলোকা দি যাবপৰা নাছিল। নতুনকৈ চৰকাৰী খিতাপ লৈ চাহাবৰ প্ৰিয়পাত্ৰ হোৱা ভগেশ্বৰ বৰুৱাৰ চৰিত্ৰৰ লগত খাপখোৱাকৈ তেওঁৰ নামকৰণো হৈছে। 'গাঁওবুঢ়া' আৰু 'বেজবৰুৱাৰ সাহিত্যত অসমৰ সমাজৰ চিত্ৰ' এই দুই আলোচনাত এনে শ্ৰেণীৰ চৰিত্ৰৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিছোঁ। ভগেশ্বৰো তেনে শ্ৰেণীৰ লোকৰে প্ৰতিনিধি। এই চৰিত্ৰ সম্পৰ্কত বৰুৱাদেৱে লিখিছে, "আমাৰ দেশৰ মানুহবিলাক খাটনি-নাটনিত বৰ পটু, আৰু যেনে মাছ দেখে, তে নে জাল গাঁথিব পাৰে।" আমাৰ জাতীয় চৰিত্ৰৰ স্বৰূপটো ইমান অন্তৰঙ্গভাৱে হেমচন্দ্ৰইহে প্ৰথমে চিনি পাইছিল।

ভগেশ্বৰক আমি দেখিবলৈ পাওঁ বৰচ'ৰাত 'এযোৰ জাঁপ পাটীচৰাত একাঁঠুমান ওখ এটা বৰ গাৰু লৈ কিলিং নৈৰ বালিত বৰ ঘৰিয়ালটোৰ দৰে পৰি থকা' অৱস্থাত। 'পাৰিষদ বা তোষামোদকাৰীসকলে তেওঁক চাৰিওফালে শ-ক শগুণৰ দৰে বেঢ়ি আছে।' এই পাৰিষদসকলৰ কাম হ'ল সকলোসময়তে ডাঙৰীয়াক তোষামোদ কৰা আৰু লগতে পৰনিন্দা পৰচৰ্চা কৰা। তেওঁলোকৰ নিন্দাৰ পাত্ৰৰ ভিতৰত সেইসময়ত স্কুলত পঢ়া ছাত্ৰসকলো আছিল। কাৰণ ছাত্ৰসকলে কয়, 'মিছা কোৱা, ভেঁটী-খোৱা, ব্যভিচাৰ কৰা, এইবোৰহে পাপ'—বিধুতিয়ে খোৱাটো হেনো পাপ নহয়। আন এজন পণ্ডিতে কাল্পনিক শাস্ত্ৰৰ প্ৰমাণ দি নিজে গঢ়া শ্লোক মাতিছে, 'স্কুলে নিস্কুলো ভবেৎ'— আজিৰ ইংৰাজী শিক্ষাই সকলোকে 'কৃষ্টায়ন' কৰিব, সকলোৰে কুল নষ্ট কৰিব। কাৰণ সিহঁতে নাজানে যে তিনিটা সন্ধ্যা যি উপাসা কৰে কোনো পাপেই তাৰ ওচৰ চাপিব নোৱাৰে।

এই আলোচনাৰ মাজতে গোবৰ্ধন দেউ গোসাঁই গৈ ওলোৱাত ডেকা-শিষ্য আৰু গোসাঁইৰ মাজত শাস্ত্ৰৰ অপূৰ্ব ব্যাখ্যা আৰম্ভ হ'ল এনেদৰে ঃ

ভকত—পৰমেশ্বৰৰ হাত কেইখনি?

গো—ভগৱন্তঃ চতুৰ্ভুজ, চাৰিখনঃ হাত।

ভকত—.....পাচে কৰতখনি নো ক'ত নয়?

গো—....'কৰত বজাৱত বেণু', কৰত....কাযলতিৰ তলত লয়।'

ইয়াৰ পিছত বীৰেন্দ্ৰ বৰুৱাৰ চৰিত্ৰ। বৰুৱা এজন 'বিশিষ্ট ব্ৰাহ্মণ', 'তন্ত্ৰৰ মতে বামাকালীৰ উপাসক', মাজনিশা পঞ্চমকাৰৰ (মদ, মাংস, মীন, মুদ্ৰা(ভজামাহ-চাউল), মৈথুনঃ) উপাসক ; দিনত সভাত বৈষ্ণৱমতধাৰী। তেওঁৰ বৰ্ণনা হ'ল, 'মাজত তিনি ডালিমান টিকনিৰে সৈতে তেওঁৰ মূৰটি ঠাৰিলগা জাতিলাউটি যেন দেখা যায়, ললাটত

ৰক্ত-চন্দনৰ তিলক, তাৰ ওপৰত গঙ্গা-মৃত্তিকাৰ ত্ৰিপুণ্ড্ৰ (ৰেখা) এনে হে ডাঠকৈ লিপে যে নিলগৰপৰা দেখাত নৈৰ গৰাত খুম্-মৰা ভতৰাৰ কপাল বুলি ভ্ৰম জন্মিব পাৰে', তেওঁৰ সমান শুচি আৰু ধৰমী লোক জগতত নাই ; তেওঁৰ ঘৰত বাজে আন সকলো অনাচাৰী আৰু পতিত। এই কাৰণে সূৰ্য্যদেৱতা পাটত থাকে মানে তেওঁ কাৰো ঘৰত জল গ্ৰহণো নকৰে। আনকি শূদিৰে অনা পানীৰো ব্যৱহাৰ নাই'।

'আইচুৱে (ফুকননী) গোসাঁইৰ ওচৰত শৰণ লোৱাৰ আগতে এই বীৰেন্দ্ৰ পুৰুষেই ৰাতিটো নিৰ্জন ঘৰত জাৰিফুকি আইচুৰ গাৰ বীৰা কিছুদিনলৈ খেদাইছিল। শৰণ লোৱাৰ পাছত তেওঁৰ সান্দহ খোৱা বাতি তল যোৱাত বাৰীৰ পাচঁটা কঁঠাল ছিঙ্গি নি গোসাঁইৰ নামঘৰৰ মুধত মনে মনে থৈ গোসাঁইৰ বিৰুদ্ধে বাৰীৰ পাঁচটা কঁঠাল-চুৰিৰ এজাহাৰ দিলে থানাত।

থানাৰ দাৰোগা ইমামুদ্দিনে গোসাঁই আৰু ভকতক বান্ধি থানালৈ নি এৰাতি গাৰদত থৈ পিচদিনা, "চুৰত হালত' 'চুৰি' সপ্ৰমাণ হোৱা 'ৰায়' লিখি দাৰোগা চাহাবে মহাজনক 'হুজুৰলৈ' 'চোফৰ্দ' কৰিলে।'

এই দাৰোগাচাহাবৰ চৰিত্ৰনো কেনেকুৱা ? একেই, 'কোৱাভাতুৰী।' 'ৰোজনাম্চাত' অনায়াসে চহী কৰিবপৰা বিদ্যাৰ অধিকাৰী দাৰোগা ইমামুদ্দিন। দিনটোত আদ্-পাঁচবাৰ তেওঁ নামাজ পঢ়ে, বাওঁহাতৰ পৰা 'তচ্বী' (মালা) সদায় নুগুচে, কেবল কোৰাণৰ 'ফাল' (মঙ্গল বা গণনা) চায়ে তেওঁ চোৰ ধৰে। 'ফালে' যাক চোৰ বোলে, 'সি নিৰ্দোষী হ'লেও তাৰ নিস্তাৰ নাই'।

ইয়াৰ পিছত মিঃ ড্ৰিঙ্ক-ব্ৰাণ্ডি ঈট ৱেলচাহাবৰ (Mr. Drinkbrandy Eat-well) বিচাৰৰ বিৱৰণ, কাছাৰীঘৰৰ বৰ্ণনা আদিত সেইসময়ৰ কাছাৰীঘৰৰ ভিতৰখনৰ হুবহু চিত্ৰ। পিছৰ লিখকসকলৰ ভিতৰত গোহাঞি বৰুৱাৰ 'গাঁওবুঢ়া'ত আৰু বৰদলৈদেৱৰ 'মিৰি-জীয়ৰী'ত আমি কাছাৰীঘৰৰ এনে বৰ্ণনা পঢ়িবলৈ পাওঁ। চাহাব অহাৰ আগলৈকে উকীল, মুক্তিয়াৰ, আমোলাসকলৰ মানসিক আৰু দৈহিক অৱস্থাৰ ধেমেলীয়া বৰ্ণনা ইয়াত দিছে।

কাছাৰীঘৰৰ আচামী থোৱা কোঠাত সুমুৱাই থোৱাৰ ভয়ত কণ্ঠাগত প্ৰাণ গোসাঁইৰ মুখত বৰকান্দাজৰ লগত হোৱা কথা-বতৰাত ব্যৱহাৰ কৰা বিকৃত হিন্দী ("বাপু। হামি দুখীয়া মহাজন......গৃহস্থবস্তু তোম্‌কো কুচল কৰেগা।") আৰু ভোজপুৰীয়া বৰকান্দাজৰ উত্তৰত, ("তোঁ ক্যা গৃহস্থ-বস্তু গৃহস্থ-বস্তু কহত হ......") হাঁহিৰ সৃষ্টি কৰিছে।

ডেকা অসমীয়া হেড্ কেৰাণীয়ে 'ঠেঙ্গা-কুৰ্তি পিন্ধে, জাতি-ভেদ নেমানে ..মাতৃ-ভাষা কবলৈ অলপ লাজ পায়, বঙ্গালী কথাৰ লগত ইংৰাজী মিহলাই ক'ব পাৰিলেই পুৰুষালি হয় বুলি ভাবে।' আনহাতে তেওঁৰ কুসংস্কাৰ ইমান বেছি যে ল'ৰাৰ নৰীয়া

হ'লে খেতৰৰ মন্ত্ৰ বিচাৰে, ফেঁচা চালত পৰিলে বৰ সবাহ কৰে, ইত্যাদি।

মিঃ ঈটৱেল চাহাবৰ আদালতত কঁঠাল চুৰিৰ মকৰ্দমাৰ বিচাৰৰ দৃশ্যও সমানে হাস্যকৰ। চাহাবে নামঘৰকো কাছাৰীলৈ মাতিবলৈ নিৰ্দেশ দিছিল। যি কি নহ'ক, পাঁচটা কঁঠালৰ বাবদ ৫টকা জৰিমনা অনাদাযে এবছৰ ফাটেকৰ হুকুমেৰে মকৰ্দমা শেষ হ'ল।

'গাঁওবুঢ়া' নাটৰ বিচাৰৰ দৃশ্য আৰু 'মহৰী' নাটৰ চাহাব-মহৰী-কেৰাণীৰ কথা-বতৰাৰ দৃশ্যৰ লগত 'কোবাভাতুৰী'ৰ বিচাৰৰ এই নাটকীয় অংশৰ তুলনা কৰিব পাৰি।

একেবাৰে শেষৰ অধ্যায়ত মৰ্কটেশ্বৰ ফুকনৰ মৃত্যু, মহাজন আইচুৰ মিলন আৰু মৃত্যুৰে কোবাভাতুৰীৰ কাহিনীৰ কৰুণ সমাপ্তি ঘটিছে।

কোবাভাতুৰীত হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ ঘৰুৱা শব্দৰ প্ৰচুৰ ব্যৱহাৰ, জতুৱাঠাচৰ ব্যৱহাৰ আদি পিছৰ লিখকসকলৰ চানেকীস্বৰূপ আছিল। বৰ্ণনীয় বিষয়টো চিনাকি উপমা, উপমানৰ সহায়ত চিত্ৰময় কৰি পাঠকৰ আগত দাঙি ধৰিবপৰা গুণটো পিছৰ কালত বেজবৰুৱাই সযত্নে আয়ত্ত কৰি লোৱা দেখিবলৈ পাওঁ। এই গুণটো হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ ৰচনা-ৰীতিৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য। ভগেশ্বৰ বৰুৱা বৰচ'ৰাত গাৰুত আঁউজি পৰি থকা অৱস্থাটো বৰ্ণনাৰে জীৱন্ত কৰিবলৈ গৈ তেওঁ উপমা দিছে, কিলিং নৈৰ বালিত পৰি থকা বৰ ঘৰিয়ালটোৰ দৰে! সেইদৰে ভগেশ্বৰৰ সাজ-পাৰৰ নিখুঁট বৰ্ণনা চাওক,—'পিন্ধনত আটকধুনীয়া মেজাঙ্কৰীৰ এসেৰ সূতাৰ যোৰ ভঙা বৰচুৰীয়া, মূৰত মালতীফুলৰ চাকি সমন্বিতে উধনীয়া খোপা, তাৰ ওপৰত খেকেৰুপটীয়া পাগ, কপালত আঁৰৈ চাউল বটাৰে মিহলি জাতি-চন্দনৰ ৰেঘা।' সেই ৰেঘা কেনেকুৱা?—'সাক্ষাৎ এটি গৰু-বাট!' এই অপূৰ্ব সাজত চাহাবৰ ওচৰত তেওঁ যেতিয়া থিয় হ'ল, তেওঁক দেখিবলৈ কেনেকুৱা হৈছিল?—ঠিক এটি ধানখেৰৰ মেজিৰ দৰে! সেইদৰে গোবৰ্ধন আতাই শৰাইত আগবঢ়াই দিয়া মালাধাৰ, 'মেৰবান্ধি থকা ঢোৰা সাপটি যেন!'

'পোনপটীয়া কথাকে বেঁকাকৈ, বাছকবনীয়া শব্দৰ আৰিয়া জ্বলাই জকমকীয়া কৰা'—বেজবৰুৱাৰ প্ৰকাশভঙ্গীৰ এই বৈশিষ্ট্যও হেম বৰুৱাৰ ৰচনাতে প্ৰথম দেখিবলৈ পাওঁ। যেনে- 'সূৰ্য্য দেৱতা পাটত থাকে মানে তেওঁ (বীৰেন্দ্ৰ বৰুৱা) কাৰো ঘৰত জল গ্ৰহণ নকৰে।' এনে দ্ব্যৰ্থবোধক প্ৰচ্ছন্ন ব্যঙ্গযুক্ত উক্তিৰ উদাহৰণ আমি বেজবৰুৱাৰ ৰচনাতো দেখিবলৈ পাওঁ। যেনে—'ৰাতিৰাম দৈৱিক শক্তিৰ লোক আছিল। অন্ততঃ তেওঁৰ চকুযোৰ। তেওঁৰ এই দৈৱিক শক্তি দেখি তবধ মানি অতি সন্তুষ্ট হৈ প্ৰমত্তসিংহ ৰজাই তেওঁক হাত্তে-ভৰিয়ে পিন্ধিবলৈ দুডাল লোৰ শিকলি ৰাজপ্ৰসাদ স্বৰূপে বঁটা দিয়ে।' (মিলাৰামৰ আত্মজীৱনী)

বৰুৱাদেৱৰ 'কোবাভাতুৰী'ৰ তেনে আন উদাহৰণ হ'ল ঃ

গোসাঁই-দেউ 'বাক্-সিধ', যি বোলে সেয়ে হয়। এবেলি এজন ভকতে কিবা

দাই কৰাত 'হতশ্ৰীহো' বুলি তাক শাও দিছিল, গোসাঁইদেউৰ সেই 'বৰ্জবাইক' পৰিবৰপৰা ভকতজনে ডেৰকুৰি বছৰ মাথোন টানিলে।

খিচিৰি ভাষাৰ সৃষ্টি কৰি (হিন্দী, অসমীয়া, ইংৰাজী, বঙলা আৰু ভকতীয়া ভাষাৰ খিচিৰি) হাস্যৰসৰ সৃষ্টি কৰাৰ চানেকি পিছৰ যুগৰ লিখকসকলেও—বেজবৰুৱা, গোহাঞিবৰুৱা, দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱা, আৰু বৰ্তমানৰ শ্ৰীযুত মিত্ৰদেব মহন্ত আদিয়েও গ্ৰহণ কৰিছে। অৰ্থৰ বিকৃত ব্যাখ্যা, ভুল ব্যাখ্যা, নতুন অৰ্থৰ ব্যৱহাৰ, শাস্ত্ৰৰ পদৰ ভুল ব্যাখ্যা আদিৰ যোগেদি হাস্যৰস সৃষ্টিৰ উদাহৰণো প্ৰথমে হেমচন্দ্ৰ বৰুৱায়ে দেখুৱায়; পিছত বেজবৰুৱাই এই কৌশলৰ ব্যাপক প্ৰয়োগ কৰে। 'গোসাঁইৰ মকৰ-কুণ্ডল' (কেকোৰা), গোসাঁইৰ লাখুটি (কুচীয়া), 'ভগবানৰ তৃতীয় অৱতাৰৰ বংশৰ মঙহ' (গাহৰীৰ মঙহ) আদি উন্নত নামকৰণৰ চেষ্টায়ো পাঠকক হাঁহিৰ সমল দিয়ে।

মুঠতে হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ ৰচনাৰ ঠাঁচ তীব্ৰ বিদ্ৰূপাত্মক, যাক ইংৰাজীত 'চেটায়াৰ' বোলা হয়। ক'তো সহানুভূতিৰ ছিটিকণি এটাও পাবলৈ নাই। কাল্পনিক চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰি ঘটনাৰ লগত সংযুক্ত কৰিলেও বৰুৱাৰ ৰচনা প্ৰধানকৈ আৱিষ্কাৰধৰ্মীহে, সৃষ্টিধৰ্মী নহয়। আনহাতে বেজবৰুৱাৰ হাস্যৰস কিন্তু প্ৰধানকৈ সৃষ্টিধৰ্মীহে। বেজবৰুৱাৰ ৰচনাত সহানুভূতিৰ অংশ সৰহ, সেয়ে পাঠকৰ তেওঁ বেছি আপোন, কাৰণ তেওঁ নিজকে সেই মানুহবিলাকৰে, সেই সমাজখনৰে এজন বুলি ধৰি নিজকো হাঁহে। বিদ্ৰূপাত্মক ৰচনা সৰ্বৰহী হ'ব নোৱাৰে, সেই কাৰণে বৰুৱাক পাঠকে সোনকালে পাহৰিলে।

বহুক্ষেত্ৰত হেমচন্দ্ৰৰ হাস্যৰস স্থূলতা দোষত দূষিত, সংযমহীন, অমাৰ্জিত আৰু বিৰক্তিদায়ক। অৱশ্যে কপটতা, ভণ্ডামিৰে ভৰা সমাজখন নিকা কৰি তুলিবলৈ হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা উদ্বিগ্ন হৈ উঠিছিল আৰু তেনে কৰিবলৈ যাওঁতে তেওঁ নিৰ্মম আৰু জধলা হ'বলৈ বাধ্য হৈছিল, নহলে স্থূল-বুদ্ধিৰ সেই সমাজখনৰ ডাঠ ছাল সহজে ভেদ কৰিব নোৱাৰি। পিছলৈ সেই সমাজজীৱনৰ ভালেখিনি শুধৰনি হৈছিল বাবেই বেজবৰুৱাৰ ৰচনাত বিদ্ৰূপৰ তীব্ৰতা হ্ৰাস পাইছিল।*

*১৯৫৫ চনত লিখা মূল প্ৰবন্ধটো ১৯৫৬ চনৰ 'নগাঁও কলেজ আলোচনী'ত প্ৰকাশিত হৈছিল। বৰ্তমান ঠায়ে ঠায়ে নতুন সংযোজন কৰা হৈছে।—লিখক

।। 'উপমা নিদিওঁ মই' ঃ
সাহিত্যত উপমাৰ স্থান।।

সাহিত্যত উপমা সাদৃশ্য বা তুলনাত ওপজা অলঙ্কাৰসমূহৰ ভিতৰৰ এক প্ৰধান অলঙ্কাৰ। উপমাৰ অৰ্থ দুই প্ৰকাৰৰ। এটা অৰ্থত উপমা এক অলঙ্কাৰ বিশেষ, আনটো অৰ্থত উপমা বুলিলে তুলনাৰপৰা ওপজা আন সকলো অলঙ্কাৰকে বুজায়। 'উপমা কালিদাসস্য' বুলিলে উপমা, উৎপ্ৰেক্ষা, ৰূপক, সমাসোক্তি, নিদৰ্শনা, অতিশয়োক্তি আদি সাদৃশ্যমূলক অলঙ্কাৰসমূহক বুজায়। ইয়াৰ ভিতৰত উপমাই প্ৰধান বা মূল অলঙ্কাৰ আৰু বাকীবিলাক উপমাৰে বিভিন্ন ৰূপ। সেই কাৰণেই প্ৰাচীন আলঙ্কাৰিক অপ্যয় দীক্ষিতে উপমাক এজনী নটীৰ লগত তুলনা কৰিছে,—যি কাব্যৰ ৰঙ্গমঞ্চত বিবিধ ভূমিকাত অভিনয় কৰি ৰসিকসকলৰ চিত্ত বিনোদন কৰে।

উপমা আৰু অলঙ্কাৰ, এই শব্দ দুটাৰ প্ৰয়োগ ঋকবেদৰপৰাই থকা বুলি জনা যায়। উপমাৰ কাৰ্য অলঙ্কৃত কৰা বুলি স্বীকাৰ কৰা হৈছে। তথাপি আৰ্যযুগত উপমাক অলঙ্কাৰ বুলি ধৰা হোৱা নাছিল। ছন্দশাস্ত্ৰ বেলেগ শাস্ত্ৰ হিচাপে আৰ্য যুগতে সৃষ্টি হৈছিল, কিন্তু সুকীয়া শাস্ত্ৰ হিচাপে অলঙ্কাৰশাস্ত্ৰৰ সৃষ্টি হোৱা নাছিল। উপমাক অলঙ্কাৰ বুলি নধৰাৰ কাৰণো সেয়ে। আচাৰ্য দণ্ডীৰ কাব্যাদৰ্শ নামৰ গ্ৰন্থখনেই অলঙ্কাৰসম্পৰ্কীয় গ্ৰন্থৰ ভিতৰত আটাইতকৈ পুৰণি বুলি জনা যায় (৬ষ্ঠ শতিকা)। অন্যতম কাব্যালঙ্কাৰ হিচাপে উপমাক নধৰিলেও উপমা, উপমাৰ অন্য অঙ্গ উপমান, উপমিত আদিৰ কথা যাস্কমুনিয়ে নিৰুক্তত, পাণিনিয়ে ব্যাকৰণত আৰু পতঞ্জলীয়ে মহাভাষ্যত আলোচনা কৰাৰ কথা পোৱা যায়। অষ্টম শতিকাত বামনে উপমাকে প্ৰধান অলঙ্কাৰ বুলি ধৰি লৈ আন অলঙ্কাৰৰ কথা আলোচনা কৰিছিল। চমুকৈ এয়ে উপমাৰ ইতিহাস।

আমাৰ সাধাৰণ কথা-বতৰাৰ মাজতো স্বাভাৱিকভাৱেই উপমাৰ ব্যৱহাৰ কৰি আহিছোঁ। অকণমান কেঁচুৱা এটাৰ বৰ্ণনা দিওঁতে কওঁ,—ফেঁহুযেন বগা, কপাহৰ জোলা যেন কোমল। ধুনীয়া কইনা এজনীৰ গাৰ বৰণৰ কথা কওঁতে উপমা দিওঁ,—কেঁচাহালধিৰ বৰণ, সৰিয়হৰ ফুল যেন গাৰ ৰং, ইত্যাদি। আমি বৰ্ণনীয় বস্তুবোৰৰ ৰূপ-গুণ আদি 'অতি', 'বৰ' আদি বিশেষণ পদ লগায়ো সম্পূৰ্ণ ৰূপত প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰা হওঁ, সেইবিলাকক চিত্ৰ-ৰূপময় কৰি তোলাৰো স্বাভাৱিক আকাঙ্খা এটা সহজেই আহি পৰে।

কওঁতাই এনে অবস্থাত দুয়োটা বস্তু একেলগে দেখিছে (অর্থাৎ সৰিয়হ ফুল আৰু কইনাজনী, ফেহুঁখিনি আৰু কেঁচুৱাটো) আৰু শুনোতাৰো চকুত দুয়োটা বস্তু উজ্জ্বল চিত্ৰৰূপময় হৈ ধৰা দিছে। এইদৰে, এইচ্ কডৱেলৰ ভাষাত, "সাধাৰণ মানুহেও উত্তেজনাৰ মুহূৰ্তত উপমা ৰূপকৰ আশ্ৰয় লয়।' গতিকে কবি সাহিত্যিকৰ ক্ষেত্ৰত যেতিয়া গভীৰ আবেগ অনুভূতিয়ে তেওঁ লোকক আন্দোলিত কৰে, তেতিয়া এই প্ৰভাৱ আৰু গভীৰ হ'ব।

স্বাভাৱিকতা আৰু সংযমৰ ঔচিত্য ৰক্ষা কৰি ব্যৱহাৰ কৰিলে সাহিত্যকো উপমা আদি অলঙ্কাৰেৰে উজ্জ্বল, চিত্ৰময়, সুন্দৰ কৰি তোলে। এই উপমা আদি অলঙ্কাৰে একেলগে দুটা চিত্ৰ আমাৰ আগত উপস্থিত কৰে। ইংৰাজ পণ্ডিত জনচনৰ ভাষাত, 'ই আমাক একেলগে দুটা ভাব দিয়ে, অৰ্থ দুগুণে উজ্জ্বল কৰে আৰু লগে লগে আমাক পুলক-স্পৰ্শ এটাও দি যায়।' এই ছবি আমি ভাল পাওঁ, কাৰণ এফ্ এল্ লুকাচে কবৰ দৰে, " আংশিকভাৱে ই আমাৰ মনৰ সহজ সৰল ফালটোক আমোদ দিয়ে, যেনেকৈ ল'ৰা- ছোৱালীক ছবিয়ে আমোদ দিয়ে। আনহাতে ই অস্পষ্ট জগত এখনৰপৰা শব্দ, স্পৰ্শ, ৰূপ ভৰা জগত এখনলৈ নমোৱাৰ সকাহ এটাও আনি দিয়ে।

পণ্ডিত এৰিষ্টটলেও ৰূপকৰ ব্যৱহাৰ কৰিব পৰাটো এটা বিশেষ শক্তি বুলি 'প'য়েটিকস্' গ্ৰন্থত উল্লেখ কৰিছে। ই এক বিশেষ সহজ (জন্মগত) প্ৰতিভা যাক বাহিৰৰপৰা আহৰণ কৰিব নোৱাৰি। ভাৰতীয় মতেও কাব্য-ৰস আস্বাদনৰ কাৰণে বাসনাৰ দৰ্কাৰ বুলি কয়। শ্ৰীসুৰেন্দ্ৰনাথ দাসগুপ্ত ডাঙৰীয়াই তেখেতৰ 'সাহিত্য পৰিচয়' নামৰ গ্ৰন্থত এই বাসনাৰ বিষয়ে সৰলভাৱে আলোচনা কৰিছে। তেখেতে লিখিছে যে প্ৰমুষ্টতত্তাক স্মৃতি আৰু সংস্কাৰৰ যুটীয়া নাম হ'ল বাসনা। প্ৰমুষ্টতত্বাক স্মৃতি হ'ল সেই স্মৃতি যাক মনত পৰিও মনত নপৰে। কোনো এটা দৃশ্য বা বস্তু এঠাইত দেখাৰ পাছত যদি তাৰ কথা মনত থাকি যায় তেন্তে তাৰ নাম স্মৃতি। কোনো এখন মুখ বা দৃশ্য এঠাইত দেখি তাৰ লগত সাদৃশ্য থকা তেনে মুখ বা দৃশ্য দেখাৰ পুলক এটা মনলৈ আহে অথচ তাৰ কথা ভালদৰে মনত নাথাকে বা মনলৈ নাহে তেন্তে সেই স্মৃতিৰ নাম প্ৰমুষ্টতত্বাক স্মৃতি বা লুপ্তস্মৃতি। সংস্কাৰ মনৰ ওপৰত বা চিত্তৰ ওপৰত ভাঁহি নাথাকে, এখাপ তলত থাকে। এই সংস্কাৰত আমি পূৰ্বে দেখা দৃশ্য, বস্তু আদিৰ লগত অনুভূত হোৱা পুলক বা আনন্দ সঞ্চিত হৈ থাকে।

আন এজন বঙালী পণ্ডিত ড° শশীভূষণ দাসগুপ্তই এই প্ৰসঙ্গসূত্ৰ ৰক্ষা কৰি তেখেতৰ 'উপমা কালিদাসস্য' নামৰ গ্ৰন্থত লিখিছে যে, উপমা আদি অলঙ্কাৰৰ ক্ষেত্ৰতো এনে কোনো নহয় কোনো ধৰণৰ স্মৃতি জড়িত হৈ থাকে আৰু এনে স্মৃতিৰ ভিতৰেদিয়ে উপমা প্ৰভৃতি অলঙ্কাৰ কাব্যৰ মূল ধৰ্মৰ লগত জড়িত হৈ আছে। অৰ্থাৎ পোনপটীয়াকৈ তেখেতৰ সিদ্ধান্ত হ'ল, —উপমাদি অলঙ্কাৰ সাহিত্যৰ দৰ্কাৰহে, বাহিৰৰ অলঙ্কাৰ মাত্ৰই

নহয়, কাব্যৰ অন্তৰঙ্গ বস্তুও।

এই সম্পৰ্কে আৰু আলোচনা কৰাৰ আগতে উপমাৰ পৰিচয় জানি লোৱা হওক। উপমাৰ সাধাৰণ সূত্ৰ হ'ল, 'যেতিয়া এটা বাক্যত স্বভাৱ ধৰ্মত বিজাতীয় দুটি পদাৰ্থৰ বা বস্তুৰ মাজত থকা বিসদৃশ কোনো ধৰ্মৰ উল্লেখ নকৰি যদি কোনো বিশেষ গুণত বা অৱস্থাত বা ক্ৰিয়াত বস্তু দুটাৰ সাম্য অৰ্থাৎ সাদৃশ্য দেখুওৱা হয়, তেতিয়া তাকে উপমা নামৰ অলঙ্কাৰ বোলা হয়।' এই সূত্ৰটো বঙলা 'অলঙ্কাৰ চন্দ্ৰিকা' নামৰ গ্ৰন্থৰপৰা লোৱা। এতিয়া উদাহৰণেৰে এই সূত্ৰটো বুজিবলৈ চেষ্টা কৰা যাওক।

'অধৰ ৰাতুল যেন বন্দুলিৰ ফুল' (শঙ্কৰদেৱ)—ইয়াত ৰুক্মিণীৰ অধৰৰ (তলওঁঠ) লগত বন্দুলি ফুল এপাহৰ তুলনা কৰা হৈছে। বন্দুলি ফুল আৰু মানুহৰ ওঁঠ দুটা সম্পূৰ্ণ বেলেগ বস্তু, অৰ্থাৎ স্বভাৱধৰ্মত বিজাতীয়। এই দুটা বস্তুৰ মাজত থকা সাধাৰণ ধৰ্ম বা গুণটো কি যাৰ লগত দুয়োটাৰ সাদৃশ্য দেখুওৱা হৈছে? সেয়ে হ'ল ৰঙা ৰংটো, 'ৰাতুল'। ৰুক্মিণীদেৱীৰ তলওঁঠটো বন্দুলি ফুলপাহৰ দৰেই ৰঙা। 'যেন' এই তুলনাবাচক শব্দটোৰ দ্বাৰা তুলনাটো সম্ভৱ হৈছে। আমাৰ সম্মুখত ৰুক্মিণীদেৱীহে আছে, আমি তেওঁৰ অধৰ দেখিছোঁ, ৰঙা। বন্দুলি ফুলপাহ আমাৰ সম্মুখত নাই কিন্তু আমি আগতেই দেখিছোঁ, ৰঙা। গতিকে আলঙ্কাৰিকৰ ভাষাত যাক তুলনা কৰা হৈছে সেই অধৰ 'উপমেয়' ; বন্দুলি ফুলপাহ 'উপমান' ; ৰঙা বৰণটো দুয়োটা বস্তুৰ মাজত থকা সাধাৰণ গুণ বা ধৰ্ম। 'যেন' এই তুলনাবাচক শব্দটোৰদ্বাৰা তুলনাটো সম্ভৱ হৈছে। এইদৰে চাৰিওটা অঙ্গৰ সম্পূৰ্ণ উল্লেখ থাকিলে উপমাটোক কোৱা হয় 'পূৰ্ণোপমা'। এক বা একাধিক অঙ্গৰ উল্লেখ নাথাকিলে তাক কোৱা হয় 'লুপ্তোপমা'। এটা উপমাৰ কেবাটাও উপমান থাকিলে তাৰ নাম 'মালোপমা'। এটা বস্তুৰ অনুভৱৰপৰা যদি তেনে ধৰণৰ আন বস্তুৰ স্মৃতি মনত উদয় হয়, তাৰ নাম 'স্মৰণোপমা'। যেনে—কালিন্দী বা বৃন্দাবনক দেখি কৃষ্ণলৈ মনত পৰাঃ

'কালিন্দী দেখি সখি পীড়য়ে বুক
এখানে খেলায়েছিল
এ চান্দ মুখ।'.......(মাধৱদেৱ)

প্ৰকৃতিৰ লীলা-খেলা দেখি শৈশৱলৈ মনত পৰা ঃ

'প্ৰকৃতিৰ এই লীলা-খেলা দেখি
অতীত মনত পৰে
চিৰকাল যেন উমলি ফুৰিম
অজান শিশুৰ দৰে।' (চৌধাৰী)

এইদৰে অকল উপমাৰে কেবাটাও সূক্ষ্ম বিভাগ আছে। কিন্তু বহল অৰ্থত উপমা বুলিলে সাদৃশ্যত হোৱা অন্যান্য অলঙ্কাৰ,—ৰূপক, উৎপ্ৰেক্ষা, অপহ্নুতি, অতিশয়োক্তি,

নিদৰ্শনা আদিকো বুজোৱা হয়। বৰ্তমানৰ আলোচনাত উপমাক তেনে বহল অৰ্থতেই লোৱা হৈছে।

সাহিত্যত ব্যৱহৃত হৈ অহা উপমাবিলাকক আমি আহল-বহল তিনিটা ভাগত ভগাব পাৰোঁ ' অৱশ্যে আলোচনাৰ সুবিধাৰ্থেহে প্ৰকৃততে এনে বিভাগ সম্ভৱ নহবও পাৰে। (১) প্ৰকৃতি জীৱনৰপৰা লোৱা উপমা, (২) মানৱজীৱনৰপৰা লোৱা উপমা, (৩) আধুনিক পাৰিপাৰ্শ্বিকতাৰপৰা লোৱা উপমা। দেহত পিন্ধা আ-অলঙ্কাৰৰ যেনেকৈ পৰিৱৰ্তন, ক্ৰমবিকাশ আছে, উপমাদি অলঙ্কাৰৰো তেনেকৈ পৰিৱৰ্তন আৰু ক্ৰমবিকাশ আছে। এই পৰিৱৰ্তন আমাৰ ৰুচিবোধ, সভ্যতাৰ পৰিৱৰ্তনৰ লগত জড়িত। উপমাৰো জন্ম,যৌৱন, জৰা আৰু মৃত্যু আছে, কিন্তু ব্যক্তিগত দুই এটা উপমাৰ ক্ষেত্ৰতহে, উপমাৰ যিটো জাতি সি অমৰ। আমাৰ পিন্ধা আ-অলঙ্কাৰৰ ক্ষেত্ৰত পুৰণি গামখাৰু, লোকাপাৰ, গেজেৰা, ঢোলবিৰী, গলপতা, সাতসৰী, জেঠী, ডুগডুগি, থুৰিয়া আদি অলঙ্কাৰবোৰ সমাজৰ আজিৰ ৰুচিবোধ আৰু ক্ষেত্ৰবুজি অৰ্থনৈতিক অৱস্থাৰ লগত খাপ-নোখোৱা হোৱাত সেইবিলাককে ভঙাই, বঙলুৱা ধৰণৰ অলঙ্কাৰ গঢ়াই ল'লে। * তথাপি সেইবিলাকৰ সকলোবিলাক সম্পূৰ্ণ লুপ্ত হোৱা নাই। পৰিৱৰ্তিত ৰুচিৰ লগত খাপ-খুৱাই সালসলনি কৰি লোৱা হৈছে

* ১৯৭৩ চনত অৱশ্যে আকৌ সেইবিলাকৰ প্ৰচলন হৈছে।

কিছুমানৰ, কেতিয়াবা সম্পূৰ্ণ নতুন ৰূপতো গঢ়ি লোৱা হৈছে। সাহিত্যৰ অলঙ্কাৰৰ ক্ষেত্ৰতো এই কথা কম-বেছি প্ৰযোজ্য।

প্ৰকৃতি জীৱনৰপৰা লোৱা উপমাই আমাৰ সুপ্ৰাচীন। তাৰ পিছত আহিল মানৱ জীৱন সম্পৰ্কীয় উপমা। পুৰণি সংস্কৃত অসমীয়া কবিসকলৰপৰা সিদিনালৈকে আমাৰ সাহিত্যত এনেবোৰ উপমাৰে বহুল ব্যৱহাৰ দেখিবলৈ পাওঁ। ইয়াৰ ভিতৰত ঘৰুৱা জীৱনৰপৰা বা মানৱ জীৱনৰপৰা লোৱা বহুত উপমাৰ প্ৰয়োগ আধুনিক যুগৰ কেইজনমান গদ্যলিখকৰ হাতত ব্যাপক হৈ পৰিছিল। সকলো শ্ৰেণীৰ উপমাই কবি-সাহিত্যিকৰ স্বকীয় প্ৰতিভা, ৰসবোধৰ গভীৰতা আৰু সৌন্দৰ্যবোধৰ সূক্ষ্মতা অনুসৰি, বিচিত্ৰ, গভীৰ, সৌন্দৰ্যযুক্ত হৈ পৰিছে, প্ৰাচীন-আধুনিক দুয়ো শ্ৰেণীৰ সাহিত্যত। মাধৱ-কন্দলি, শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ, শ্ৰীমাধৱদেৱ আদি পুৰণি কবিসকলৰ ৰচনালৈ চকু দিলেই এই কথাৰ সত্যতা প্ৰমাণিত হয়।

আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যত কবিতাতকৈ গদ্যৰ ক্ষেত্ৰত হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা, বেজবৰুৱা, সত্যনাথ বৰা আদিৰ ৰচনাত ঘৰুৱা জীৱনৰপৰা সৃষ্টি কৰা অনেক নতুন নতুন উপমাৰ বহুল ব্যৱহাৰ হয়। এনে উপমাযুক্ত প্ৰকাশভঙ্গিৰ যোগেদি তেওঁলোকৰ ৰচনাৱলী জতুৱা, চিত্ৰময়, তীব্ৰ ভাব প্ৰকাশক, ৰসাল আৰু অননুকৰণীয় বৈশিষ্ট্যসম্পন্ন

হৈ পৰিছে।

প্ৰাচীন সাহিত্যত যিবিলাক উপমা বহুলভাৱে ব্যৱহৃত হৈ প্ৰায় গতানুগতিক হৈ পৰিছিল সময়ৰ লগে লগে, বিশেষকৈ মৌখিক সাহিত্যত, তাৰ ঠাইত নতুন নতুন উপমাৰ সৃষ্টি হোৱাৰ উদাহৰণ দেখিবলৈ পাওঁ। প্ৰাচীন সাহিত্যত তিৰোতাৰ হাতৰ সুন্দৰ আঙুলিক চম্পাকলিৰ লগত তুলনা কৰিছিল। মৌখিক গীতত পাজিসেৰাৰ লগত তুলনা কৰা হ'ল্। মানুহ প্ৰকৃতি জীৱনৰ সৌন্দৰ্য উপভোগতে মগ্ন থাকিব নোৱাৰা হ'ল, বাস্তব জীৱনৰ ব্যস্ততাৰ মাজলৈ, কৰ্ম-চঞ্চলতাৰ মাজলৈ সোমাই আহিল। কিন্তু তেওঁলোকৰ ৰসবোধ, সৌন্দৰ্যবোধ, সৃষ্টিক্ষমতাৰ একো ক্ষয়-ক্ষতি নহ'ল, তেওঁলোকে কৰ্ম-জীৱনৰপৰাই নতুন উপমাৰ সৃষ্টি কৰি ল'লে। তেওঁলোকে বিহুগীতত গালে, 'হাতৰে আঙুলি পাজিসেৰীয়া ভৰিৰে আঙুলি ঘন'। এইদৰে 'তপ্ত সুৱৰ্ণৰ সম জ্বলে দেহা নিৰুপম'ৰ (শঙ্কৰদেৱ) ঠাইত কেঁচা হালধিৰ বৰণ, জিকা-ফুল যেন বৰণ, আদি উপমাৰ ব্যৱহাৰলৈ আঙুলিয়াব পাৰি।

অৱশ্যে আমাৰ সাহিত্যত উপমাৰ ব্যৱহাৰৰ ব্যপকতা আৰু গভীৰতাৰ উদাহৰণ বিচাৰিবলৈ হ'লে মাধৱকন্দলিৰ ৰামায়ণ, মহাপুৰুষৰ বৰ্ষা-বৰ্ণন, শৰৎ-বৰ্ণন, গোপী-উদ্ধব সংবাদ, ৰুক্মিণী-হৰণকাব্য, বৰগীতলৈ চকু ফুৰাব লাগিব। মহাপুৰুষ মাধৱদেৱৰ বৰগীতৰ এটি উপমা চাওক ঃ

'কানাইৰ ৰূপৰ উপমাৰ কিবা ক্ষেম
এক পুঞ্জ হৈয়া আছে গোপিনীৰ প্ৰেম।'

ৰূপৰ অৰ্থ ইয়াত সৌন্দৰ্য। এই সৌন্দৰ্য কন্‌ক্ৰিট (concrete) উপমাৰ সহায়েৰে হে মূৰ্ত কৰি প্ৰকাশ কৰিব পাৰি। নহ'লে সৌন্দৰ্য নিজে এটা এবষ্ট্ৰেক্ট (abstract)—অমূৰ্ত ভাব বা অৱস্থা। অৰ্থাৎ সৌন্দৰ্যৰ নিজা কোনো ৰূপ বা গঢ় নাই। প্ৰেমৰো নিজা কোনো ৰূপ বা গঢ় নাই। এনে অৱস্থাত অমূৰ্তৰ সহায়েৰেই অমূৰ্তক মূৰ্ত কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। উপমাৰ এনে প্ৰয়োগ অতি বিৰল।

উপমাৰ ক্ৰম-বিৱৰ্তনৰ লগত যে সমাজৰ পৰিৱৰ্তনো জড়িত, তাৰ উদাহৰণ আধুনিক সাহিত্যত ব্যৱহৃত উপমালৈ লক্ষ্য কৰিলেই দেখিবলৈ পাওঁ। শাস্ত্ৰীয় সাহিত্যত জোন বা চন্দ্ৰৰ প্ৰভাৱৰ কথা সৰ্বজনবিদিত। যুগ যুগ ধৰি সুন্দৰীসকলৰ মুখৰ লগত জোনক উপমান হিচাপে গ্ৰহণ কৰি আহিছে কবিসকলে। কিন্তু আজিৰ কবিৰ কবিতাত জোন, 'যেন ঝলসানো ৰুটী' (সুকান্ত ভট্টাচাৰ্য)— উৰ্বলি জহি যোৱা ৰুটী এখন যেন হৈ পৰিছে। সেয়া হ'ল বঙালী কবিৰ কবিতাৰ উদাহৰণ। এজন ইংৰাজ কবি হিউমৰ হাতত জোনটো ৰঙামুৱা খেতিয়ক এজনৰদৰে দেখা দিলে। এজন ৰাচিয়ান কবিৰ কবিতাত, এজন ইটা গঁঠা বনুৱাৰ দৃষ্টিৰে ৰাতিপুৱাটোও তেওঁৰদৰে এজন বনুৱা হৈ হাতত এচপৰা

ৰঙা ইটা লৈ দেখা দিছে। আজিৰ কবিতাত, 'তেজৰ তেলেৰে চলে জীৱনৰ কল' (নৱকান্ত)। তাৰ উপৰি আজিৰ কবিয়ে 'সামান্য ধৰ্ম, স্পষ্ট হৈ নথকা দুটা বস্তুৰ মাজতো তুলনা আনি উপমাৰ সৃষ্টি কৰে,—যাক আৱিষ্কাৰ কৰি ল'বলৈ যাওঁতে আমাৰ কল্পনাশক্তিত অসম্ভৱ হেঁচা পৰে। আজিৰ জীৱনধাৰা জটিলতৰ হৈ অহাৰ লগে লগে উপমাৰ ব্যৱহাৰো জটিল, দুৰ্বোধ্য হৈ পৰে। কেতিয়াবা একান্ত ব্যক্তিগত জীৱনৰপৰা উপমা লোৱাৰ ফলত এনে উপমা প্ৰায়ে দুৰ্বোধ্য হৈ পৰে। বৰ্তমানৰ কবিতাৰ ক্ষেত্ৰত যিটো ধাৰা দেখিবলৈ পাওঁ, তাত উপমাতকৈ প্ৰতীকৰ ওপৰতহে বেছি গুৰুত্ব পৰিছে আৰু এনে প্ৰতীক সৃষ্টিত ফ্ৰয়েদীয় মনোবিশ্লেষণৰ প্ৰভাৱো যথেষ্ট থাকে। প্ৰতীকৰ সৃষ্টিত উপমাৰ প্ৰভাৱ আছে নে নাই, আৰু আছে যদি তেনে প্ৰভাৱ কিমান গভীৰ, সেই কথা সুকীয়া আলোচনাৰ বিষয়। কিন্তু উপমাকে আদি কৰি অৰ্থালঙ্কাৰ সমূহৰ ব্যৱহাৰ তুলনামূলকভাৱে আজিৰ সাহিত্যত বহুত কমিলেও সম্পূৰ্ণ নিৰ্বাসিত হোৱা নাই আৰু হ'ব নোৱাৰেও। কাৰণ এইবিলাক সাহিত্যৰ বহিৰঙ্গ বস্তুৱে নহয়, অন্তৰঙ্গও। প্ৰাচীন ভাৰতৰ আলঙ্কাৰিকসকলে মানৱদেহৰ অলঙ্কাৰকো তিনি ভাগত ভগাইছিল, যেনে—অন্তৰঙ্গ, বহিৰঙ্গ আৰু মিশ্ৰ। ইয়াৰ ভিতৰত দাঁতৰ যত্ন, নখৰ যত্ন, কেশ ৰচনা আদিক অন্তৰঙ্গ বিভাগত ; স্নান, চন্দন লেপন, প্ৰসাধন আদিক অন্তৰঙ্গ-বহিৰঙ্গ দুয়োটাৰে মিশ্ৰ বুলি ধৰি বাকীবিলাকত বহিৰঙ্গ বুলি ধৰিছিল। সাহিত্যৰ অলঙ্কাৰৰ ক্ষেত্ৰতো এই কথা খাটে। "ন কান্তমপি নিৰ্ভূষং ৱিভাতি বনিতা মুখম্"—বনিতাৰ মুখ সুন্দৰ হ'লেও অলঙ্কাৰহীন হলে লাৱণ্য ফুটি নুঠে। এয়া ৭ম শতিকাৰে আলঙ্কাৰিক ভামহৰ উক্তি। কিন্তু প্ৰতিভাহীন লোকে যদি ঔচিত্য ৰক্ষা নকৰি উপমাৰ ব্যৱহাৰ কৰে তেনে ৰচনা অযথা বোজাৰে আক্ৰান্ত মাত্ৰ হ'ব। সাহিত্য ৰসোত্তীৰ্ণ নহ'লে আত্মাহীন, তাত অলঙ্কাৰে কি শোভাবৰ্ধন কৰিব ? আন এজন আলঙ্কাৰিক বামনৰ উক্তিৰে কবলৈ হ'লে, "ৰসিকে যুৱতীৰ ৰূপ-লাৱণ্য আস্বাদন কৰে ; তাত দুই এপদ অলঙ্কাৰ পিন্ধাই ল'লে সেই সৌন্দৰ্য অধিক উপাদেয় হয়। কিন্তু ৰূপ-লাৱণ্যই যদি নাথাকে, তেওঁ 'দশো আঙুলিত জাম্পি সোণৰ আঙুঠি' যেনিবা পিন্ধিলেই, কোনে উভতি চাব ?"

সাহিত্যত উপমাৰ স্থান কিমান গভীৰ তাৰ প্ৰমাণ স্বৰূপে সৰহ নকৈ এটা উদাহৰণ দিলেই যথেষ্ট হ'ব ; প্ৰাচীন কবিসকলৰ কথা এৰিও, আধুনিক যুগৰ বেজবৰুৱা, হেমচন্দ্ৰ, সত্যনাথ বৰাৰ ৰচনাৰপৰা উপমা আদি অলঙ্কাৰ উঠাই লৈ যাওক, দেখিব, লিখকৰ ব্যক্তিত্ব, ৰচনা-ভঙ্গি, ৰস, তথা তেওঁলোকৰ সাহিত্যৰ আধাখিনি সৌন্দৰ্য লগে লগে অন্তৰ্হিত হৈছে।

যিজন নাতি-বিখ্যাত কবিৰ কবিতাৰপৰা এই আলোচনাৰ শিৰোনামা লোৱা হৈছে, সেইজন কবি স্বৰ্গীয় গোপাল ভূঞাৰ 'ফুল' কবিতাটোৰ উদ্ধৃত স্তৱকটোত উপমাৰ

স্থান লক্ষ্য কৰক ঃ

সেউজীয়া সাজ কেলেই পিন্ধিলি
এনেয়ে ধুনীয়া তই
ঘোৰ ডাবৰত বিজুলী চমক্
—উপমা নিদিও মই।*

* মূল প্ৰবন্ধটো আকাশবাণী গুৱাহাটী কেন্দ্ৰৰ যোগে প্ৰচাৰিত কথিকা। ১৯৬০ চনত 'নগাঁও কলেজ আলোচনী'ত প্ৰকাশিত হয়। বৰ্তমান সামান্য সাল-সলনি কৰা হৈছে।—লিখক

।। অসমীয়া সাহিত্যত মহাভাৰতৰ প্ৰভাৱ।।

অকল ধৰ্মগ্ৰন্থ বুলিলে 'মহাভাৰত', 'ৰামায়ণ'ক যেনেকৈ সংকীৰ্ণ কৰা হয়, তেনেকৈ 'মহাকাব্য' এনে এটা আলঙ্কাৰিকৰ পৰিভাষাৰেও এই মহা-জীৱন-গ্ৰন্থ দুখনৰ মহত্ব উপলব্ধি কৰিব বা কৰাব নোৱাৰি। এই দুই গ্ৰন্থ আমাৰ জীৱন-ৱেদ, মানৱ জীৱন-ৱেদ। ধৰ্ম-অৰ্থ, কাম মোক্ষ, জীৱনৰ সকলোবিলাক ফাল সামৰি লৈ, এই দুই মহাগ্ৰন্থ জীৱনৰ আঁহে আঁহে এনেভাৱে জড়িত হৈ পৰিল যে, বতাহত উৰি যোৱা গুটিয়ে তাৰ প্ৰাণ-শক্তিকো লগতে উৰাই লৈ যোৱাৰদৰে এসময়ৰ বৰ্ধিষ্ণু আৰ্যসকলৰ বিস্তৃতিৰ লগে লগে ঐতিহ্যৰ এই অদৃশ্য প্ৰাণ-কণিকাবোৰো ভাৰতৰ চাৰিওফালে সিঁচৰিত হৈ পৰিল। এই বিশাল ভাৰতৰ মানৱ গোষ্ঠীৰ মাজত এই ঐতিহ্যৰ অদৃশ্য বান্ধোনে বৈচিত্ৰ্যৰ মাজত ঐক্যৰ সৃষ্টি কৰি আহিছে—যি ঐক্য ৱেদ, পুৰাণ, উপনিষদ, সংহিতা আদিয়েও সুকীয়াকৈ দিব পৰা নাই।

অসমীয়া সাহিত্যত মহাভাৰতৰ প্ৰভাৱ আলোচ্য বিষয় যদিও মহাভাৰত প্ৰভাৱান্বিত গ্ৰন্থৰ তালিকা এখন দাঙি ধৰাৰ উদ্দেশ্য মোৰ নাই। এনে তালিকা যিকোনো সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীতে পোৱা যাব। এই সম্পৰ্কত মই এটা প্ৰশ্নহে পাঠকসকললৈ দাঙি ধৰিব খোজোঁ। প্ৰশ্ন হ'ল, আমাৰ সাহিত্য আৰু জীৱনত ৰামায়ণ মহাকাব্যৰ যি গভীৰ আৰু ব্যাপক প্ৰভাৱ, মহাভাৰতৰ প্ৰভাৱো সমানে গভীৰ আৰু ব্যাপক নে? যদি নহয়, কিয়?

প্ৰকৃততে ই এটা ব্যাপক গৱেষণা আৰু আলোচনাৰ বিষয়। বৰ্তমান আলোচনাৰ ক্ষুদ্ৰ পৰিসৰত এই বিৰাট 'কিয়'ৰ উত্তৰ দিয়া অসম্ভৱ। এই প্ৰশ্নটো সম্পৰ্কে আগতে আমাৰ সাহিত্যত আলোচনা হোৱাও চকুত পৰা নাই।

ৰামায়ণ মহাকাব্যৰ প্ৰভাৱ আমাৰ জন-সাহিত্য, জন-বিশ্বাস, প্ৰৱাদ-প্ৰৱচন আদিৰ লগত অতীজৰেপৰা জড়িত হৈ আহিছে। লিখিত সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰতো চতুৰ্দশ শতিকাৰ মাধৱ কন্দলিৰো আগৰ কবি হৰিবৰ বিপ্ৰই ৰামায়ণৰ কাহিনী লৈ 'লৱ-কুশৰ যুদ্ধ' পুথিখন লিখি গৈছে। স্বৰূপাৰ্থত তেৱেঁই প্ৰথম অসমীয়া কবি। আকৌ চতুৰ্দশ শকিতাৰ শেষ ভাগৰ কছাৰী ৰজা মহামাণিক্যৰ পৃষ্ঠপোষকতাত সম্পূৰ্ণ ৰামায়ণৰ পদ ভাঙনি

কৰোঁতাজন হ'ল মাধৱ কন্দলি। কিন্তু এজন কবিয়ে 'লৱ-কুশৰ যুদ্ধ' কাব্যখন ৰচনা কৰাৰ পাছতে সপ্তকাণ্ড ৰামায়ণ অসমীয়ালৈ ভাঙনি কৰিব পৰা অৱস্থা এটা অসমীয়া ভাষা-সাহিত্য-সমাজ-সংস্কৃতিৰ ক্ষেত্ৰত সৃষ্টি হ'ব পাৰিলে নে? এই কথা বিশ্বাস কৰিবলৈ টান। আগতেও এটি আলোচনা প্ৰসঙ্গত মই এই সন্দেহ প্ৰকাশ কৰিছিলোঁ যে মাধৱ কন্দলিতকৈ কম শক্তিশালী আৰু কেইবাজনো ৰামায়ণৰ কবি আমাৰ আছিল— যিবিলাকৰ গ্ৰন্থ হয় উদ্ধাৰ হোৱা নাই বা লুপ্ত হ'ল। মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱে,

'পূৰ্ব কবি অপ্ৰমাদী মাধৱ কন্দলি আদি
বিৰচিলা পদে ৰাম কথা।'

এই পদ ফাঁকিত 'আদি' শব্দৰদ্বাৰাই আন কেবাজনো ৰামায়ণৰ কবিৰ কথাকে যে নিৰ্দেশ কৰিছে, এই বিশ্বাসৰ দৃঢ় যুক্তি আছে।

মাধৱ কন্দলিৰ পাছত ওজাপালিৰ লগত খাপ খোৱাকৈ লৌকিক স্পৰ্শ ৰচনা দি কৰা দুৰ্গাবৰ কায়স্থৰ 'গীতি-ৰামায়ণ'। বৈষ্ণৱ যুগত আকৌ অনন্ত কন্দলিয়ে পদত সম্পূৰ্ণ ৰামায়ণ ৰচনা কৰাৰ উপৰিও ৰামায়ণৰ কাহিনী ইমান জনপ্ৰিয় হৈ পৰিল যে কথা বা গদ্যত 'কথা ৰামায়ণ', কীৰ্তনৰ আৰ্হিত 'শ্ৰীৰামকীৰ্তন' আৰু অঙ্কীয়া নাটতো ৰামায়ণৰ কাহিনী লৈ 'ৰামবিজয় নাট' ৰচনা কৰা হ'ল। মহাভাৰতৰ কাহিনী লৈ যদিও আদি যুগতেই অৰ্থাৎ ১৪শ শতিকাতেই কবিৰত্ন সৰস্বতী আৰু হৰিবৰ বিপ্ৰই দুখন পুথি ৰচনা কৰিছিল, তথাপি আমাৰ জীৱন আৰু সাহিত্যত মহাভাৰতে ৰামায়ণৰ সমানে প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিবপৰা নাই। অৱশ্যে কোনোৱে আঙুলিয়াব পাৰে যে বৈষ্ণৱ যুগত ৰাম আৰু কৃষ্ণ অভেদ হৈ যোৱাৰ ফলত স্বয়ং শঙ্কৰদেৱ-মাধৱদেৱে, ৰামায়ণৰ উত্তৰা আৰু আদি কাণ্ড লিখাত, ৰামায়ণো বৈষ্ণৱ ভক্ত সমাজত ধৰ্মশাস্ত্ৰ হৈ পৰিল। কিন্তু মহাভাৰততো শ্ৰীকৃষ্ণ স্বয়ং বিদ্যমান। মাধৱ কন্দলিৰ ৰামায়ণ 'দেৱবাণী নোহে ইটো লৌকিকসে কথা'। বাল্মিকী ৰামায়ণো আদৰ্শপুৰুষ ৰামৰ কাহিনীহে। মাধৱ কন্দলিৰ ৰামায়ণত আজি যি ভকতীয়া গন্ধ পাওঁ সেয়া বৈষ্ণৱ যুগৰ হাতফুৰণিৰ ফল। অকল সেয়ে নহয়, আদি যুগৰ 'দেৱজিৎ' আৰু অন্যান্য তেনে পুথিও বৈষ্ণৱ যুগৰ ভক্তি-ৰসত বুৰদিহে বৰ্তমানৰ অৱস্থা পাইছে। শঙ্কৰদেৱৰ আদৰ্শত কোনোবা উৎসাহী ভক্ত কবিয়ে হাতফুৰাই ভকতীয়া গন্ধ সানি দিছে—এনে সন্দেহ স্বাভাৱিকতেই মনলৈ আহে।

বৈষ্ণৱ যুগত মাধৱদেৱে মহাভাৰতৰ কাহিনীযুক্ত 'ৰাজসূয়' কাব্য ৰচনা কৰিছিল যদিও উৎস আছিল ভাগৱত। ৰাজসূয় কাব্যৰ জনপ্ৰিয়তাও কম। কাব্য দূৰৰ কথা, মহাপুৰুষ দুজনাই মহাভাৰতৰ কাহিনী লৈ এখন অঙ্কীয়া নাটো ৰচনা নকৰিলে কিয়?

স্বৰূপতে অসমীয়া সাহিত্যত মহাভাৰতৰ প্ৰকৃত প্ৰভাৱ আৰম্ভ হয় বৈষ্ণৱ যুগত কোঁচ ৰাজসভাৰ কবি ৰাম সৰস্বতীৰ মহাভাৰতৰ পদ ভাঙনিৰ লগে লগে। মহাভাৰতৰ

ভাগুনিত, বিশেষকৈ বন পৰ্বত ৰাম সৰস্বতীয়ে যথেষ্ট স্বাধীনতা লৈ মৌলিকতা দেখুৱাইছে। বৈষ্ণৱ আদৰ্শৰ লগত খাপ-খুৱাই বন-পৰ্বত নানান কাল্পনিক আখ্যানৰ সৃষ্টি কৰিলে, যিবিলাকে সৰৱৰহী বধ-কাব্যসমূহৰ জন্ম দিলে। এই বধ-কাব্যসমূহৰ জনপ্ৰিয়তা, সাহিত্যিক সৌন্দৰ্য, আধ্যাত্মিক আদৰ্শৰ বিষয়ে ড° কাকতী আৰু ড° বৰুৱা আদি কৃতী লোকসকলে আলোচনা কৰি গৈছে। এই বধ-কাব্যসমূহৰ যোগেদিয়েহে অসমত মহাভাৰতৰ কাহিনীয়ে যিখিনি জনপ্ৰিয়তা অৰ্জন কৰিব পাৰিছে, কিন্তু মহাভাৰতৰ কোনো চৰিত্ৰই ৰামায়ণৰ চৰিত্ৰৰদৰে জন-মানসত গভীৰ আঁচোৰ টানিব পৰা নাই। অসমৰ কোনো কোনো ঠাইত প্ৰচলিত 'বিয়াহগোৱা'ত মহাভাৰতৰ আখ্যান গোৱা হয় ; কিন্তু সেই প্ৰথাও অঞ্চল বিশেষত হে আবদ্ধ।

আগতেই কৈ আহিছোঁ এই প্ৰশ্ন গভীৰ আলোচনাৰ বিষয়। এই বিষয়ৰ বহল আলোচনা সুধী সমাজলৈ এৰি মোৰ নিজস্ব মত কেইটামান ইয়াত দাঙি ধৰিলোঁ।

(১) মহৰ্ষি ব্যাসদেৱে মহাভাৰত ৰচনা কৰিও শান্তি নেপাই নাৰদৰ আদেশত সাকাৰ ব্ৰহ্ম শ্ৰীকৃষ্ণৰ গুণানুকীৰ্তন কৰিবৰ উদ্দেশ্যেৰে ভাগৱত পুৰাণ ৰচনা কৰে। ব্যাসদেৱকো শান্তি দিবপৰা মহাগ্ৰন্থ ভাগৱত পুৰাণক বৈষ্ণৱসকলে মূল গ্ৰন্থ কৰি লোৱাত মহাভাৰতৰ আধ্যাত্মিক প্ৰয়োজনীয়তা কমি গ'ল। ৰাম আৰু কৃষ্ণক অভেদ কৰি লোৱাৰ পাছত 'লৌকিকসে কথা' কন্দলিৰ ৰামায়ণ দৈৱবাণীলৈ ৰূপান্তৰিত হোৱাত ৰামায়ণ গ্ৰন্থ মহাভাৰততকৈ অধিক কিন্তু ভাগৱত পুৰাণতকৈ কম জনপ্ৰিয় গ্ৰন্থ হৈ পৰিল।

(২) মহাভাৰতত বাস্তৱ জীৱনৰ ওপৰত, কিন্তু ৰামায়ণত আদৰ্শ জীৱনৰ ওপৰত গুৰুত্ব অধিক পৰিছে। আমাৰ সমাজৰ প্ৰধানকৈ আদৰ্শবাদী জীৱনধাৰাৰ ওপৰত স্বাভাৱিকতে মহাভাৰতৰ প্ৰভাৱ কম পৰিব।

(৩) সমগ্ৰ জম্বুদীপৰ ৰজা-প্ৰজাৰ মাজত এক ৰাজনৈতিক আৰু আবেগিক ঐক্যৰ সৃষ্টি কৰাও মহাভাৰত মহাকাব্যৰ অন্যতম উদ্দেশ্য আছিল যেন ধাৰণা হয়। মহাভাৰতৰ সভ্যতাৰ মানদণ্ড উচ্চ হলেও সাংস্কৃতিক জীৱনৰ মানদণ্ড সেই অনুপাতে উচ্চ বুলি ক'ব নোৱাৰি। মহাভাৰত আগ নে ৰামায়ণ আগ সেই তৰ্কলৈ যোৱাৰ প্ৰয়োজন বৰ্তমানৰ আলোচনাত নাই কিয়নো, আলঙ্কাৰিকৰ ভাষাৰে মহাভাৰত হ'ল—'Epic of Growth',—বৰফৰ লাৰুৰদৰে গৈ থাকোতে ক্ৰমাৎ কলেৱৰ বৃদ্ধি কৰি বহুযুগৰ বহু কাহিনী আৰু আদৰ্শেৰে পুষ্ট হৈ বৰ্তমানৰ ৰূপ লৈছে। আনহাতে, ৰামায়ণ মহাকাব্যৰ ক্ষেত্ৰত Epic of Art--এই আখ্যা তুলনামূলকভাৱে প্ৰযোজ্য। ৰামায়ণ এজন মহাকবিৰ কলাকৃতি, কলা সৌন্দৰ্যেৰে স্বয়ংসম্পূৰ্ণ ; কাহিনী অংশও সেইদৰে সুবিন্যস্ত ; মহাভাৰতৰদৰে সোলোক-ঢোলোক (loose) নহয়। দহমূৰীয়া ৰাৱণ থাকিলেও ৰামায়ণৰ সমাজখন যেন বহু পৰিমাণে শান্ত, নিৰ্দিষ্ট গঢ়যুক্ত, সংস্কৃত আৰু মাৰ্জিত—

এনে ধাৰণা মনলৈ আহে। (অৱশ্যে এই কথা চূড়ান্তভাৱে কোৱাৰ উপায় নাই।)

মহাভাৰতৰ যুদ্ধ বৈষয়িক লাভ-লোকচানৰ কাৰণেই হৈছিল—অন্যায় অধৰ্মও এই যুদ্ধত বহুত বেছি। ইয়াত যুধিষ্ঠিৰেও এবাৰ মিছা মাতিলে, শিশু অভিমন্যুক সপ্তৰথীয়ে বেঢ়ি বধ কৰিলে, শ্ৰীকৃষ্ণই প্ৰতিজ্ঞা ভঙ্গ কৰি এদিন অস্ত্ৰ ধৰিলে, ভগদত্তৰ বৈষ্ণৱ-বাণ শ্ৰীকৃষ্ণই বুকুত পাতি ললে, শিখণ্ডীক আঁৰ কৰি অৰ্জুনে ভীষ্মক বধ কৰিলে, দ্ৰৌপদীক ৰজস্বলা অৱস্থাত ৰাজসভালৈ টানি নি উলঙ্গ কৰাৰ চেষ্টা চলিল, ৰথচক্ৰ গ্ৰাস কৰা অৱস্থাতে শ্ৰীকৃষ্ণৰ ইঙ্গিতত অৰ্জুনে কৰ্ণক বধ কৰিলে, আনৰ লগত যুদ্ধ কৰা অৱস্থাত ক্ষত্ৰিয় নীতি সম্পূৰ্ণ ভঙ্গ কৰি অৰ্জুনে ভূৰিশ্ৰৱাক বধ কৰিলে,— মহাভাৰতৰ এই সমাজখন সভ্যতাত বহু ওপৰত থাকিও অসংস্কৃত বৰ্বৰ সমাজ। এই সমাজখনক অসমীয়া সমাজে গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰিলে।

(৪) সামাজিক আৰু নৈতিক আদৰ্শৰ ফালৰপৰাও মহাভাৰতৰ চৰিত্ৰসমূহ ৰামায়ণৰ চৰিত্ৰৰদৰে সমাজৰ অনুকৰণীয় নহয়। দ্ৰৌপদীৰ পঞ্চপতি, কৰ্ণক ষষ্ঠপতি কামনা, কুন্তীৰ গোপন কলঙ্ক, নিয়োগ প্ৰথাৰ প্ৰচলন, সিংহাসনৰ কাৰণে ভ্ৰাতৃ-বিৰোধ, ভীমক আহাৰত বিহ দিয়া, পাণ্ডৱসকলক জতুগৃহত পুৰি মৰাৰ চেষ্টা, দুৰ্যোধনৰ অহঙ্কাৰ আৰু মানীলোকৰ প্ৰতি কৰা দুৰ্ব্যৱহাৰ, অৰ্জুনেও এবাৰ যুধিষ্ঠিৰক হত্যা কৰিবলৈ উদ্যত হোৱা আদিৰ তুলনাত ৰাম-সীতাৰ আদৰ্শ প্ৰেম—যি ৰামে সোণৰ সীতা সাজি ল'লে হয় কিন্তু বিবাহ নকৰালে, (আনহাতে দশৰথৰ সাতশৰ অধিক ৰাণী আছিল) যি প্ৰজাৰঞ্জনৰ কাৰণে সেই পত্নীকো বিসৰ্জন দিলে, ৰামৰ পিতৃভক্তি, লক্ষ্মণ ভৰতৰ ভ্ৰাতৃপ্ৰেম, হনুমন্তৰ ভক্তি আদি আদৰ্শ কিমান সৌৰভময় আৰু অনুপম, যাৰ আবেদন সু-গভীৰ আৰু চিৰন্তন। আদৰ্শ চৰিত্ৰ আৰু কাহিনীৰ মৰ্মস্পৰ্শিতাই ৰামায়ণক সহজে জনসাধাৰণৰ অন্তৰৰ ওচৰ চপাই আনিলে, যাৰ ফলত মৌখিক যুগতেই লৌকিক গীত-পদত ৰামায়ণৰ কাহিনী সুপ্ৰচাৰিত হ'ল। (মন্ত্ৰ সাহিত্যতো ৰামায়ণৰ কাহিনীয়ে স্থান পোৱাটো মন কৰিব লগীয়া (গু-কৰতী পুথি)।

(৫) এই ক্ষেত্ৰত বৰপেটাৰ এজন বৈষ্ণৱ ভক্ত শ্ৰীযুত দিগম্বৰ পাঠক ডাঙৰীয়াক এদিন হঠাতে লগ পাই এখন্তেক আলোচনা কৰিছিলোঁ। তেখেতৰ মতে মূল মহাভাৰতখন অসমত পোৱা সহজ নাছিল (আকাৰৰ কাৰণে)। কিন্তু মূল ৰামায়ণ অতীজৰেপৰা অসমত আছিল। সেই কাৰণেও ৰামায়ণ, মহাভাৰততকৈ অধিক জনপ্ৰিয় হ'ব পাৰে। তেখেতৰ যুক্তিটোৱে মোক পণ্ডিতপ্ৰৱৰ সন্দিকৈদেৱে সাহিত্যসভাৰ সভাপতিৰ ভাষণত কোৱা এষাৰ কথালৈ মনত পেলাই দিলে। সন্দিকৈদেৱে লিখিছিল যে মাধৱ কন্দলিৰ ৰামায়ণ উপযুক্তভাৱে ছপা হৈ ওলালে মূল ৰামায়ণৰ পাঠোদ্ধাৰ কৰাতো সহায় কৰিব।

মহাভাৰতৰে অন্তৰ্গত বুলি ধৰা 'হৰিবংশ'ৰ বহুতো ভক্তিপৰ আখ্যানৰ ভাঙনি

বৈষ্ণৱ যুগত হৈছিল। মহাভাৰতৰ বিভিন্ন আখ্যানৰ স্বয়ংপূৰ্ণতা আৰু স্বকীয় সৌন্দৰ্যৰ আবেদন আছে। আমাৰ সাহিত্যত সুকীয়াকৈ আখ্যান কাব্যৰ মাজেদি সেইবিলাক জনপ্ৰিয় হৈ পৰিছিল বা পৰিছে। নল-দময়ন্তী, দুষ্মন্ত-শকুন্তলা, সাবিত্ৰী-সত্যবান, চিন্তা-শ্ৰীবৎস, শিবিৰ ত্যাগ, কৰ্ণৰ বীৰত্ব, ভীমৰ প্ৰতিজ্ঞা, অভিমন্যুৰ ৰণ-কৌশল আদিৰ কাহিনীয়ে জনসমাজক আকৰ্ষণ কৰি আহিছে আৰু বৈষ্ণৱ যুগৰ পিছৰপৰা বৰ্তমানলৈকে সেইবিলাকক লৈ কাব্য,নাটক (অঙ্কীয়া নাটৰ আৰ্হিতো) কবিতা আদি ৰচনা হৈ আহিছে আৰু নতুন নতুন ব্যাখ্যাৰে ভৱিষ্যতেও সাহিত্যৰ সৃষ্টি হ'ব সন্দেহ নাই। কিন্তু মহাভাৰত সম্পৰ্কীয় কোনখন পুথি আটাইতকৈ অধিক সৰৱৰহী বুলি সুধিলে একে আষাৰতে কব লাগিব যে মূল মহাভাৰতৰ কাহিনীত ভেজা দি লিখা ৰামসৰস্বতীৰ এক মৌলিক আৰু অনুপম সৃষ্টি,সেই অকণমান পদ্য পুথিখন হ'ল 'ভীম চৰিত'।*

* মূল প্ৰবন্ধটো ১৫।৪।৬৫ তাৰিখে, আকাশবাণী গুৱাহাটী কেন্দ্ৰৰ যোগেদি প্ৰচাৰিত হৈছিল। বৰ্তমান প্ৰবন্ধটোত অলপ সালসলনি কৰা হৈছে আৰু মোৰ মতবো যোগ-বিয়োগ কৰা হৈছে। এই সম্পৰ্কীয় ভৱিষ্যত আলোচনাত বৰ্তমানৰ প্ৰবন্ধটোকহে প্ৰামাণ্যৰূপে ধৰিব লাগিব।

—লিখক